القصة العربية الليبية القصيرة

نشأتها ، وتطورها ، وقضاياها

الدكتور عمر بن قينة

أستاذ بجامعة (الملك عبد العزيز)

كلية الآداب — بجدة

المملكة العربية السعودية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

ابن قينة، عمر
القصة العربية الليبية القصيرة: نشأتها، وتطورها، وقضاياها/ الدكتور عمر بن قينة ط١ – القاهرة دار النشر للجامعات، ٢٠٠٧.
٣٢٨ص، ٢٤سم.
تدمك x ٢٤٦ ٣١٦ ٩٧٧
١–
أ– العنوان

تاريخ الإصدار: ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

رقم الإيداع: ٢٠٠٧/٢٥٩٩٢

الترقيم الدولي: ISBN: 977 - 316 - 246 - x

الكود: ٣/٤١٠

دار النشر للجامعات

ص.ب (١٣٠ محمد فريد) القاهرة ١١٥١٨
ت: ٢٦٣٤٧٩٧٦ – ٢٦٣٢١٧٥٣ ف: ٢٦٤٤٠٠٩٤
E-mail: darannshr@link.net

القصة العربية الليبية القصيرة

نشأتها ، وتطورها ، وقضاياها

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

أود أن أشير في البداية أنني حين اخترت القصة العربية الليبية القصيرة موضوعاً لهذا البحث منذ سنوات كانت تدفعني -بشغف- رغبة شديدة في بحث هذا اللون الأدبي في القطر العربي الليبي بوصفه موجة في تيار الحركة الأدبية المعاصرة في وطننا العربي، إلى جانب الرغبة في الإسهام بما أستطيع من جهد مع الباحثين الآخرين في إعطاء الصورة المتكاملة للقصة المعاصرة في مختلف أقطار الوطن العربي كلّه، فأقبلت على الموضوع واثقاً غير هيّاب رغم المصاعب المختلفة التي كنت أدركها سلفا.

ومن هنا لم تكن مهمتي سهلة على كل المستويات: في الوصول إلى النصوص وفي التعامل معها وظروف العمل في ذلك سواء في التنقل بين (الجزائر) و (الجماهيرية) أو في ظروف المرابطة في (ليبيا) للبحث هناك في المراجع وجمع المصادر والعكوف على الدراسة هنا (في الجزائر) في ظروف أكتفي منها بالإشارة إلى ما يتعلق بمادة البحث نفسها.

فالوصول إلى النصوص وجمعها سواء في جانبها التاريخي أو الإبداعي قد تطلب مني جهداً مضنياً ضاعف إحساسي به الانتهازيين من الكتاب الليبيين، لكن سرعان ما خففت من وطأته الاستجابة التلقائية من إخوة آخرين. أما صعوبة التعامل مع هذه النصوص فترجع إلى أن الموضوع خصب ومجال بكر نظراً لانعدام البحوث العلمية الجادة في الموضوع، فلم تكن هناك دراسات رزينة تمهد السبيل غير مقالات صحفية سريعة محدودة حول أعمال قليلة تخضع لظروف آنية عادة.

وهكذا تشعبت صعوبات البحث فتطلب مني جمع النصوص تنقلاً من (الجزائر) إلى (الجماهيرية العربية الليبية) مرات عديدة بحثاً في المكتبات وللاتصال بأشخاص ومؤسسات ثقافية مما لم يكن البحث هيناً، الأمر الذي يدركه جيداً كل الباحثين في هذا المجال ويقدرون المعاناة في سبيله حق قدرها خاصة في الوطن العربي الذي يعاني كثيراً من الظروف السيئة في مجال البحث العلمي.

وفي عملية الجمع هذه اكتشفت غزارة الإنتاج القصصي في القطر العربي الليبي، وهو ما أخذ مني جهداً كبيراً مكثفاً، فغرقت - بعد الجمع - في الحشد الهائل من الأعمال القصصية، واستأثرت مادتها بكل اهتمامي غارقاً في القراءة والتصنيف ثم الانتقاء والدراسة، وضاعف الإحساس بهذا الجهد انعدام الدراسات العلمية في هذا المجال كما

سبقت الإشارة، فكنت كمن يجاهد في شق طريق له نحو غايته في غابة كثيفة متشابكة الأغصان منعدمة المسالك وبلا دليل أيضاً.

غير أنه- في جميع الحالات- كان لي من الإرادة والصبر ما ذَلَّلَ كل الصعوبات ما ذكرت منها وما لم أذكر، حيث استطعت أن أشق لي طريقاً في دراسة هذه المادة الغزيرة بفضل الصبر والتحمل، فاخترت في البحث منهجاً تاريخياً نقدياً منطلقاً من نشأة القصة العربية القصيرة في (ليبيا) منذ الاستقلال متتبعاً تطورها في المضامين والأشكال حتى نهاية السبعينات، فعقدت لذلك بابين اثنين مسبوقين بتمهيد، ومقدمة بالطبع.

تحدثت في التمهيد عن الوضع التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي في (ليبيا) منذ الاحتلال الإيطالي سنة ١٩١١ حتى الاستقلال سنة ١٩٥٢.

فحركة «الفاتح» في سبتمبر من عام ١٩٦٩ وما أذنت به من تغيير على كل المستويات. وخصصت البال الأول للحديث عن القصة العربية القصيرة في ليبيا قبل ١٩٧٠، فتضمن هذا الباب ثلاثة فصول: عقدت الفصل الأول منها للحديث عن البدايات الأولى في نشأة القصة العربية القصيرة في (ليبيا) متتبعاً تطورها في المضمون والأسلوب حتى نهاية الستينات بقيام الثورة حسب المصطلح المتداول، وعقدت الفصل الثاني للحديث عن المقاومة وآثار الاستعمار كما جسدتها القصة الليبية سواء في ذلك أثناء عهد الاحتلال الإيطالي أو أثناء العهد الملكي، وآثار ذلك الاحتلال وتلك الهيمنة في النهاية: من شيوع للقيم المادية، وإهمال للريف، والأرض، وانتشار الآفات الاجتماعية مثل السرقة، والرشوة، والتسول، والانحلال الاخلاقي، والفساد في بعض المدن، إلى آخر ما هنالك من سلبيات كثيرة.

وأنهيت هذا الباب بفصل ثالث عن الأمومة والطفولة كما صورتها القصة العربية الليبية، فالمرأة أم معذبة تعاني بؤساً وتعاسة في محيطها الاجتماعي كما تعاني الطفولة من واقع الحياة القاسي أو من التشرد والضياع نتيجة الإهمال وسوء السياسة الوطنية.

أما الباب الثاني فقد خصصته للحديث عن القصة العربية القصيرة في (ليبيا) في فترة السبعينات وقسمته إلى فصلين اثنين، بالإضافة إلى مقدمة قصيرة أوجزت فيها الحديث عن الوضع السياسي والثقافي والاجتماعي بعد الثورة، فعالجت في الفصل الأول منه موضوع المرأة الليبية المعاصرة، فتحدثت عن قضاياها واهتماماتها التي اختلفت عن قضايا المرأة واهتماماتها قبل الثورة.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لقضية (فلسطين) كموضوع جديد بعد سنة ١٩٧٠م.

وذكرت في الخاتمة بإيجاز نتائج هذا البحث. وكنت أتمنى أن أضمّن البحث في النهاية ملحقا للتعريف بجميع القصاصين الذين تناولت إنتاجهم، لكنني رغم المحاولات الكثيرة التي بذلتها للاتصال ببعض القصاصين الذين تنقصني المعلومات الكافية عنهم فأنني لم أتمكن من الحصول على هذه المعلومات الضرورية حتى يكون هذا الملحق شاملاً لجميع القصاصين. بل إن أحدهم ظهر له أن من الواجب أن يبادر هو ببحث الموضوع في جامعة أوروبية (تهب) الشهادات للمتلصصين و المتلصصات.

ومهما تكن أهمية الجهد الذي بذلته والعمل الذي أنجزته فإن الكمال في كل شيء مستحيل، فلا كمال لغير الله، ويكفيني أنني بذلت أقصى ما لدى من جهد حوالي خمس سنوات ليخرج البحث على هذا النحو كي يكون تمهيدا أو منطلقاً ذا أهمية- فيما نعتقد- لبحوث أخرى في هذا المجال وفي غيره من أنواع الأدب العربي الليبي المعاصر، وقد يكون أرضية لطرح المزيد من الأسئلة والقضايا وحافزا لبحوث جادة في هذا الميدان.

وأود في الوقت نفسه أن أؤكد بأنني تعلمت من هذه التجربة في البحث الكثير- فيما أتمنى أن يمدني الله به من عون- لإنجاز ما اعتزم من أبحاث أخرى في أدبنا العربي الحديث والمعاصر.

وأملي الوحيد أن يحقق هذا البحث هدفي منه وهو أن يضيء جانبا مهما في الأدب العربي الليبي المعاصر الذي هو بعض من الفكر الإنساني وجزء هام من الأدب المعاصر في الوطن العربي. قد يكون في هذا بعض العزاء عمّا عانيت في مراحل مختلفة، وحسبنا الله ونعم الوكيل [1].

والله ولي التوفيق،

عمر بن قينة

٢٢/ ٤/ ١٩٨٢م

---

(١) سبق أن نشرت لي المؤسسة الوطنية للكتاب في الجزائر كتاب (أشكال التعبير في القصة الليبية القصير) سنة ١٩٨٦م، وهو جانب في هذا الإطار من هذا البحث الذي يرى النور اليوم تحت العنوان الذي حمله الغلاف.

تمهيد
ليبيا من الاحتلال إلى الاستقلال

واجه الشعب العربي الليبي في الماضي غزوا استعمارياً مثله في ذلك مثل الشعب الجزائري وشعوب كثيرة، وقد تمثل في استعمال أجنبي تحدوه أطماع كبرى، كما تحدوه روح التوسع في الأرض والسيطرة واستغلال الإنسان والطبيعة معاً.

ويدرك الدارس لتاريخ المغرب العربي ذلك الترابط المكين بين أبنائه، وتلك المحنة المشتركة التي لا تكاد تصيب بلدا منه حتى تتجاوزه إلى غيره، ولا عجب في ذلك، ففوق كون أطماع الاستعمار واحدة مهما اختلفت الدوافع والنيات، فإن الأرض واحدة لو لا حدود خلقتها الحقب، وإن الشعب واحد في لسانه وعقيدته، وتاريخه، والنتيجة فإن هذه الوحدة تكمن في عناصر مختلفة، يزيدها قوة ومتانة، وتوغلا في النفوس: أن خطة الاستعمار واحدة، وأسلوبه واحد، كما أن أهدافه واحدة. ولم يختلف إلا أن تكون إيطاليا في ليبيا، وفرنسا في الجزائر ثم في تونس والمغرب، لأن العملية تدخل في إطار البحث عن المجالات الجديدة للاستعمار، وتنافس أقطابه عن المواقع سعيا للاستغلال وللامتلاك والنفوذ. وقد كانت هذه المنطقة من وطننا العربي هدفا للاستعمار شرع في التمهيد لابتلاعها، فخلق الأعذار للانقضاض عليها، ليحقق بالسلاح ما استحال عليه بغيره، وهو ما فعلته إيطاليا في عملها لاحتلال لبيبا، فبعد أن ضاع أملها في تونس التي احتلتها فرنسا اتجهت إلى ليبيا للتوسع، ولاحتلال موقع جديد على البحر المتوسط، يضاعف من مكانة إيطاليا فيه، ويزيد هيبتها قوة، كما يحقق في الوقت نفسه مطامعها في البحث «لسكانها المتكاثرين في اطراد عن مستعمرة في حوض البحر المتوسط، لكي تضع حدا لهجرة شبابها إلى البلدان الأجنبية»[1] فشرعت تعمل بدورها لابتلاع هذه المنطقة من وطننا العربي بحثا عن الشواطئ والأرض وما يتوفران عليه من امتيازات يمكن الظفر بها كما ظفرت فرنسا بشواطئ الجزائر وتونس ثم المغرب، وما ملكت من امتيازات لها هناك.

---

(١) تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان، ترجمة نبيه أمين فارس،ومنير البعلكي، ص: ٦٦٠ دار العلم للملايين، ط ٤ بيروت، ١٩٦٥م.

ومثلما تم افتعال الأسباب التي ترتب عنها غزو فرنسا لاحتلال الجزائر انطلاقاً من دور الرحّالين وكتابات العسكريين، ومرورا بديون القمح التي كانت للجزائر على فرنسا، وانتهاء بحادث «المروحة» المتعمد وغيرها من العوامل والملابسات، مثل ذلك حدث في ليبيا عندما حثّ الرحالون والعسكريون إيطاليا على عملية الاحتلال، فغذى هذا الاتجاه تلك الروح التوسعية الكامنة في كتابات بعض الكتاب الإيطاليين الذين دعوا في حرارة إلى العمل من أجل حصول إيطاليا على مواقع قريبة من ساحلها، ورأت إيطاليا أن الدخول في الحرب من البداية قد تكون مغامرة باهظة التكاليف، إذا لم يمهد لها، لذلك رأت إيطاليا أن تهيئ للاحتلال بواسطة مصالح مالية ومشاريع اقتصادية وزراعية. حيث حرصت على افتعال أعذار مقبولة تبيح لها مواجهة الحكم العثماني وتخلق في النهاية مبررات للاحتلال.

ولهذا حرصت إيطاليا على مدِّ نفوذها الاقتصادي والصناعي والثقافي كذلك، حتى إذا تعذر الاحتلال السلمي قلّت تكاليف الاستعمار العسكري بعد التمهيد له بالبعثات العلمية والتبشيرية، والنشاط التجاري والاقتصادي، والزراعي، من خلال إنشاء المدارس الخاصة، والبنوك، وتوظيف رؤوس الأموال بعد ما وفد «على البلاد عدد من الرحالين والمكتشفين لإعداد تقارير عن أوضاعها العامة، كما نشط الموفدون الدبلوماسيون الإيطاليون في التمهيد للاحتلال»[1].

وقد كان إنشاء فرع لمصرف روما* في ليبيا إحدى وسائل التمهيد للاحتلال عندما اتضحت استحالة الاحتلال السلمي بحيث صارت هذه الهيئة المالية من الأسباب البارزة في التعجيل بالاحتلال العسكري، وهذا بفضل الضغط الذي مارسه على الحكومة الإيطالية، نتيجة للمنافسة التي شرع يعانيها، وهيبته التي أخذت تتضاءل، ومشاكله

---

(١) معجم معارك الجهاد في ليبيا (١٩١١-١٩٣١) خليفة محمد التليسي، ص:٢١، دار الثقافة، ط/ ٢، بيروت، ١٩٧٣.

* فتح مصرف روما المركزي في مارس ١٨٨٠ «عند ما قرر وزير خارجية إيطاليا في سنة ١٩٠٥ إسناد مهمة توسيع النفوذ الإيطالي في ليبيا إلى مصرف روما. كان رئيس مجلس إدارة المصرف (ارنستو با شيلي) وقد بدأ نشاط مصرف روما رسميا في ليبيا، في ١٥ أفريل ١٩٠٧، وذلك بتأسيس فرع في طرابلس، وفيها بعد افتتحت فروع تجارية في بنغازي زوارة، خمس، سرت، مصراته، زليطن، درنه، طبرق، السلوم» انظر «لمحات عن الأوضاع الاقتصادية في ليبيا أثناء العهد الإيطالي» د. محمد مصطفي الشركسي، ص: ١٨ الدار العربية للكتاب ط/ ١ طرابلس (ليبيا- تونس) ١٩٧٩..

القانونية التي بدأ يتخبط فيها، يضاف إلى ذلك حماسة عامة للاحتلال التي اعثرت البورجوازية الإيطالية، تصديا لبوادر النفوذ الانكليزي والفرنسي على الخصوص في البحر المتوسط، وبحثا عن هيبة وطنية تطلّع إليها العسكريون الإيطاليون بدورهم، باستمرار.

وهكذا وجد المناخ الذي تبرز فيه الدعوة إلى الاحتلال عسكرياً فتزعم الصحف الإيطالية خاصة في يومي ٢٥و ٢٦ سبتمبر ١٩١١ «بوجود موجة من الإرهاب ضد الجالية الأوروبية في طرابلس» وهو ما انتهى بالحكومة الإيطالية إلى توجيه إنذارها للسلطة العثمانية التي فاجأها هذا الإنذار في ٢٧ سبتمبر ١٩١١ يدعوها للانسحاب، ويحذرها من عواقب المقاومة للاحتلال، وأكدت إيطاليا في إنذارها المياه الإقليمية الليبية، بل لم يلبث الاستعمار الإيطالي سوى يومين ليعلن الحرب رسمياً على ليبيا بعد انتهاء أجل الإنذار في ٢٩ سبتمبر ١٩١١، وذلك بعد أن اطمأن تماماً إلى عدم المعارضة الأوروبية [١].

كما ظن في الوقت نفسه بأن السكان سيستقبلون هذا الاحتلال بالترحيب لأنه في زعم المحتلين يحمل إليهم الحضارة والديمقراطية، وهكذا زحف الجيش الغازي على بلد يكاد يكون أعزل إلا من إيمانه، وعقيدة الجهاد المتمكنة في نفوس أبنائه، فالقوات التركية محدودة في عددها وعتادها، وتجهيزاتها تقليدية عادية جداً، وعددها لم يكن يزيد «على أربعة آلاف جندي موزعين على مختلف المواقع الداخلية، والساحلية، ويرابطون خلف بعض الحصون والقلاع العتيقة التي سكنتها الأساطيل الإيطالية منذ اللحظات الأولى للاحتلال»[٢] وهو تقصير واضح من السلطة العثمانية، في مجال الدفاع على هذا الإقليم وهي صاحبة السيادة عليه دوليا، فليبيا تابعة لها، فلم «تتخذ ما يلزم من إجراءات لدعم الدفاع عنها، بل أهملتها في مختلف نواحي النشاط والعمران، بل وسحبت منها معظم قواتها لمواجهة الثورات في البانيا واليمن»[٣] وذلك لا ينفي بذل الجهد من لدن

---

(١) انظر: ا- حركة اليقظة العربية في الشرق الآسيوي، د.منسي محمود صالح، سلسلة (دراسات) في الشرق العربي الحديث» رقم: ١، دار الاتحاد العربي للطباعة، مصر، ١٩٧٢م.
ب- معجم معارك الجهاد في ليبيا، التليسي، ص: ٢٢.
جـ- لمحات عن الأوضاع الاقتصادية في ليبيا، د. محمد مصطفى الشركسي ص:٢٢.

(٢) معجم معارك الجهاد في ليبيا ١٩١١ - ١٩٣١، خليفة محمد التليسي، ص:٢٣.

(٣) حركة اليقظة العربية في الشرق الأسيوي، د. منسي محمود صالح، ص: ١١٦ - ١١٧، دار الاتحاد العربي للطباعة، مصر: ١٩٧٢.

العسكريين العثمانيين من ضباط وجنود، وصدق بلائهم في عملية التصدى الأولى للجيوش الغازية،ووقوفهم بشجاعة وإخلاص إلى جانب أبناء الشعب الليبي في الدفاع عن وطنه، لكن عدم التكافؤ أو الاختلاف الصارخ في ذلك عدة وعتادا بين القوات الغازية من جهة والسلطة الحاكمة وأبناء البلد من جهة ثانية، سهل الأمر منذ البداية على المحتلين الذين أخذوا يهاجمون البلاد في نقاط مختلفة في وقت واحد، عملاً بعنصر المفاجأة، وحرصاً على تشتيت عناصر الدفاع، وشلّ جهودها المحدودة خاصة بعد أن تأكد الاستعمار- في أرض الميدان- من إيمان شعب يرفض الدخيل الذي لا تربطه بالشعب الليبي رابطة من روابط التاريخ والجغرافيا، والدم والعقيدة، فأضحى الساحل الليبي ميدانا لمعارك ساخنة بين محتل مجهز، ومقاومة بإمكانيات محدودة، جعلتها تتراجع وتتقهقر عن المواقع الأمامية، فكانت (طبرق) أول مدينة تسقط في أيدى- الإيطاليين المحتلّين بعد أن قصفتها فرقة من الأسطول الإيطالي في ٤ أكتوبر ١٩١١م وذلك قبل سقوط طرابلس في ٥ من الشهر نفسه، وبنغازي في ٢٠ منه، وهذه المدينة الأخيرة كانت «من الأهداف الرئيسية ضمن خطة الغزو الإيطالي للمدن الليبية الرئيسية الواقعة على الساحل»[١] فكانت طرابلس وبنغازي المدينتين الهامتين اللتين استسلمتا للاحتلال الذي تدعم فيهما بعد معاهدة (أونشي- لوزان) في ١٨ أكتوبر ١٩١٢م التي تخلت تركيا بموجبها عن سيادتها في ليبيا[٢]، ولم يحتفظ الخليفة العثماني طبقا لها «إلا بحق تعيين الموظفين الدينيين»[٣] وإذا كانت القوة التركية قد استسلمت في آخر الأمر وشرعت تغادر البلاد في نهاية ١٩١٢م فإن الشعب الليبي واصل جهاده في سائر التراب الوطني مما جعل تقدم القوات الغازية إلى الداخل صعباً جداً، رغم الظروف القاسية التي كان يتحرك فيها المجاهدون الليبيون الذين صمدوا كثيراً مستبسلين في الدفاع عن البلاد وعقيدتها، محققين انتصارات كبيرة على المحتلين، لعلّ من أهمها الانتصار الكبير الذي أحرزوه في معركة «الرحيبية» المشهورة بالجبل الأخضر، في ٢٨ مارس ١٩٢٧م على قوات الاحتلال، لكن إمكانيات المجاهدين المحدودة وضراوة الاستعمار وقسوته عدداً وعتاداً كانت تتطلب عوامل خارجية تسهم في الحد من سطوته، وبعثرة جهوده، وتمدّ المجاهدين بالقدرة

---

(١) معجم معارك الجهاد في ليبيا: ١٩١١م-١٩٣١م، خليفة محمد التليسي، ص: ٢٣.

(٢) انظر المراجع السابق ص: ١٩، ٣٧، ٣٨.

(٣) تاريخ الشعوب الإسلامية، كارل بروكلمان، ت: نبيه أمين فارس ومنير البعلكي، ص: ٦٠١، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ١٩٦٥.

للتفوق عليه، وهذا ما لم يتحقق. لذا تمكن الاستعمار الإيطالي من بسط نفوذه بعد التصفية النهاية لآخر معاقل الجهاد في برقة[1] في مطلع عام ١٩٣٢ وذلك على أثر اعتقال البطل الشهيد «عمر المختار»* في ١١ سبتمبر ١٩٣١ وإعدامه شنقاً في ١٦ من الشهر نفسه ١٩٨١، ولذلك أعلن الوالي العام الإيطالي على ليبيا (المارشل بادوليو) * يوم ٢٤ جانفي ١٩٣٢ في بلاغ رسمي خطّي لحكومته انتهاء المقاومة معترفاً ضمنيا بعنف المقاومين قائلاً في الأخير: «للمرة الأولى» منذ عشرين سنة على النزول بهذه البقاع تم بصفة نهائية احتلال المستعمرتين** وتهدئتهما، فليكن هذا التاريخ مبّررا فريدا من الرضي المشروع لنا جميعا، وليكن أيضا نقطة انطلاق نحودفع أقوى في سبيل التقدم الحضاري للمستعمرين[2]».

ولهذا نلحظ بعد ذلك نوعا من اليأس قد خيم على الشعب الليبي فأخذ يبحث عن طرق أخرى للكفاح والمقاومة الإيجابية والسلبية، تتمثل بالدرجة الأولى في الهجرة من البلاد ،كما تمثلت في حرص الليبي على صيانة تقاليده وثقافته وتراثه من التعرض للمسخ والضياع في انتظار الظرف الملائم الذي يعجل بنهاية هذا الاستعمار. وقد هيأت الحرب العالمية الثانية هذا الظرف فما كادت إيطاليا تدخل الحرب إلى جانب ألمانيا في ١٠ جوان ١٩٤٠ حتى دبت الحركة الثورية في صفوف الشعب الليبي الذي أعلن مقاومته من جديد للاحتلال الإيطالي، فدخلت فصائل المقاومة الحرب في وطنها إلى جانب اتكترا ضد إيطاليا أملا في التحرر من احتلال هذه الأخيرة.

---

(١) انظر كتاب «على مصطفي المصراتي الباحث الأديب» نجم الدين غالب الكيب، سلسلة كتاب الشهر، عدد: ٧ وحدة مطابع الجمهورية، طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.

* المارشال (بيتروبادوليو دي سابوتينو) ولد سنة١٨٧١. تولى منصب الوالي العام على ليبيا في سنة ١٩٢٨ حيث عمل من أجل القضاء على المقاومة فاستنفر لذلك جيوشه وضباطه، كما دخل مع (عمر المختار) في مفاوضات بين(جوان ونوفمبر ١٩٢٩) وحين فشل في الانتصار عن طريق المفاوضات أوكل مهمة القضاء على المقاومة إلى الجنرال (غراتسياني). وقد انتهت مهامه في ليبيا سنة ١٩٣٣ بعد إخماد الثورة بإعدام عمر المختار. وبعد نزول الحلفاء في ليبيا سنة ١٩٤٣ بإيطاليا وهزيمتها وسقوط (موسوليني) تولى(بادوليو) منصب رئيس الوزراء بايطاليا في الحكومة الجديدة التي عقدت مع الحلفاء هدنة الاستسلام والانضام إليهم.

** إقليمي «برقة» و «طرابلس».

(٢) انظر أيضا في الموضوع نفسه «ليبيا بين الحاضر والماضي» د. حسن سليمان محمود، ص: ٢٣٨، نشر مؤسسة (سجل العرب) ١٩٦٢م.

وشهدت الأرض الليبية معارك حامية انتهت بهزيمة الألمان والإيطاليين على الأرض الليبية، وبذلك زال الاستعمار الإيطالي لليبيا نهائيا في ١٩٤٤، وتَلَكَّأَ الحلفاء تجاه استقلال ليبيا ووحدتها الترابية مما اخضعها لانتداب انكليزي إلا أنه لم يطل كثيرا بفضل النضال المستميت لأبناء الشعب الليبي بالدرجة الأولى، فصدر سنة ١٩٤٩ قرار الأمم المتحدة لضمان استقلال ليبيا بتزكية من أمريكا، وينص على ألا يتجاوز تاريخ الاستقلال مطلع السنة الميلادية ١٩٥٢، فحاول الإنكليز بالخصوص تأسيس نظام فيدرالي، سعيا للتشكيك في وحدة أبناء القطر الواحد، لكن الشعب الليبي أجهض المحاولة بوعيه، وتكاتفه في النضال السياسي، فأعلن ملك ليبيا في ٢٤ ديسمبر ١٩٥١ «أن ليبيا أصبحت دولة مستقلة ذات سيادة»[1] فاتخذت الملكية نظاما سياسيا، وأصبحت عضوا في الجامعة العربية سنة ١٩٥٣، وعضوا في هيئة الأمم المتحدة سنة ١٩٥٥.

لكن ضعف النظام أوقعه تحت ضغوط السيطرة غير المباشرة للاستعمار الإنكليزي والأمريكي، خاصة من خلال المعاهدات التي أمست تربط ليبيا بكل من أمريكا وأنكلترا، حيث أباحت لهما بناء القواعد العسكرية، والامتيازات الخاصة في الاحتكار لثروة البلاد، والسيطرة الاقتصادية في عدة مجالات، وربما كان هذا معقولاً في البداية لطبيعة المرحلة الانتقالية، تحينا للفرصة المواتية، والظرف الملائم للخلاص من كل مظاهر الاستعمار، والتواجد الأجنبي، لكنه تواجد وتضاعف نفوذه، واستشرى خاصة بعد اكتشاف البترول في ليبيا لأول مرة سنة ١٩٥٩ مما فتح المجال أكثر للاحتكارات الاستعمارية والرأسمال الأجنبي، وسرعان ما نما جشع الاحتكارات الأجنبية أكثر وشجع الإقطاع القبلي والجهوية والمحسوبية، كما استغل هذا النفوذ الأجنبي مظاهر الانحراف الديني، والوطني متمثلاً في ذوي النفوذ والمسؤولية، للإثراء والتبذير، وتبعا لذلك: خضعت ثروات الوطن للنهب واللصوصية، فكان «تحالف الخبراء الأجانب مع كبار الموظفين البيروقراطيين يمثل شركة مؤتلفة [فتتم] الصفقة ويتقاسم الطرفان الأرباح مناصفة»[2] وهو وضع خلق مناخاً سياسياً واقتصاديا ازداد فيه نمو الاتجاه إلى الربح الشخصي: والمصلحة الخاصة، كما ازداد التمسك بمظاهر التبعية للنفوذ الأجنبي المتجسد

---

(١) الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث، د. محمد الصادق عفيفي، ص: ٧٥، دار الكشاف للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت، ط١، ١٩٦٩..

(٢) دوافع الثورة الليبية محمد عبد الرزاق مناع، ص: ٣٧، ط٢ من دون ذكر للمطبعة ولا مكانها ولا تاريخ الطبع.

في قواتـه العـسكرية الرابـضة عـلى الأرض الليبيـة، وشركاتـه المتعـددة ذات المجـالات المختلفة، والتأثير الكبير على سياسة البلاد.

هذا النفوذ المطلق هو الذي جعل الطائرات الأمريكية تنطلق بكل حرية من الأرض الليبية عندما اندلعت «حرب الشرق الأوسط» سنة ١٩٦٧ لتتدخل لصالح إسرائيل ضد العرب، فكانت التغطية الجوية للقوات الإسرائيلية ومهاجمة المطارات المصرية، مما جعـل عبد الناصر يقول في عبارة دامعة: «أنه كان ينتظر العدو من الشرق فجاءه مـن الغـرب»، وهو ما أثار غيرة الوطنيين النيبيين، وكان من بين العوامل التي عجلت بخطوة «الـضباط الوحدويين الأحرار» في الجيش الليبي، ليعلنوا الثورة عـلى النظـام الملكـي في ليبيـا، يـوم الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩ فيطيحون به بشكل حاسـم وسريـع، لم يـترك فرصـة لتـدخل أجنبي إلى جانب النظام، فكانت الانتفاضة المدروسة مباغتة ومذهلـة، وتـم بـذلك قيـام نظاماً جمهورياً في ليبيا باسم «الجمهوريـة العربيـة الليبيـة» وكـان عـلى رأس الاهتمامـات الأولى لسلطة الشباب في القوات الليبية المسلحة: إجلاء القواعد العسكرية من ليبيا، وهو ما جعل رئيس مجلس الثورة يومئـذ يلـح عـلى أن الثـورة ناقـصة مـن دون تـصفية هـذه القواعد، ورحيل آخر جندي أجنبـي عـلى الأرض الليبيـة، وهـو أمـر ينبغـي أن يـتم أو نستشهد دونه، وحاولت كل من بريطانيا وأمريكا بصفة خاصة التسويف ربحا للوقـت، أو تمييعا للقضية، أو أملاً في واقع جديد، لكن الموقف الليبي كان جاداً وصارماً مما انتهى بدخول كل من بريطانيا وامريكا في مفاوضات مع السلطة الليبية، وانتهى الأمـر بجـلاء آخر جندي أمريكي في ١١ جوان ١٩٧٠ بعد ما رحل آخر جندي بريطـاني مـن الأرض الليبية في نهاية مارس من السنة نفسها، وفتحـت ليبيـا ذراعيهـا للـوطن العـربي، والعـالم الإسلامي، وأفريقيا، ومدت يدها لحركات التحرر في هذه المنـاطق مـن العـالم الـساخن، بفعل الـصراع بـين «الأيـديولوجيات» مـن جهـة وقـوى التحـرر والـنظم الاسـتعمارية والعنصرية من جهة ثانية، فكانت ليبيا إضافة سياسية هامة، وكقوة ذات تأثير في الـوطن العربي والقارة الأفريقية والعالم الإسلامي أيضاً، عملت على فتح نوافذ للمواطن الليبـي ليتفاعل مع العالم، وليرتبط سياسياً أكثر بأمته العربية والعالم الإسـلامي، وبـذلك كانـت ليبيا سنداً جديداً قوياً يقف إلى جانب الجزائر في معركتها مـع بقايـا النفـوذ الاسـتعماري المتمثلة بالخصوص في الشركات البترولية، وقد عملت ليبيا بدورها- بعد تصفية القواعد الأجنبية- على تأميم البترول الليبي، ورغبة في التمكين لسلطة الشعب أكثر تحول شـعار

الدولة إلى اسم جديد، في سنة ١٩٧٧ هو «الجماهيرة العربية الليبية الشعبية الاشتراكية» على أثر ما عرف بالإعلان عن قيام سلطة الشعب الصادر عن مؤتمر الشعب العام، في ١٢ ربيع الأول ١٣٩٧ هـ الموافق ٢ مارس ١٩٧٧ م[1]. وبرز اتجاه فكري جديد حرص على أن يجعل من السياسة هم كل مواطن، من خلال الممارسة والعمل على بناء دولة ليسهم فيها الجميع، خاصة من خلال «المؤتمرات الشعبية» كما طرحت سياسيا في «الكتاب الأخضر» الذي يدين سائر الأنظمة الأخرى ويرى أنها جميعا «نتيجة صراع أدوات الحكم على السلطة، صراعا سلميا أو مسلحا، كصراع الطبقات أو الطوائف أو القبائل أو الأحزاب أو الأفراد، ونتيجته دائماً فوز أداة حكم فرد أو جماعة أو حزب أو طبقة، وهزيمة الشعب، أي هزيمة الديمقراطية الحقيقة»[2].

وقد أخذت تنمو في ظل هذا الواقع السياسي الجديد للثورة رؤى جديدة، كما بدأت تشيع أفكاراً وأساليباً جديدة، لكن قصر التجربة يجعل الحكم عليها صعبا لأن الأمر يحتاج إلى وقت أكثر لتبرز نتائجها المختلفة: في إطار السلوك والممارسات على المستوى الداخلي، وعلى المستوى الخارجي، هذه نظرة على العامل التاريخي أو السياسي للفترة التي بدأت تتضح فيها ملامح ثقافة وطنية سيأتي الحديث عنها في حينه، ولكن لابد أن نعرض للعوامل الأخرى الهامة في هذا التمهيد مثل الجانب الاجتماعي. وأول ما نلاحظه في فترة الاحتلال هو ذلك الصدام بين شعبين يختلفان في العقيدة الدينية، كما يختلفان في أسلوب

---

(١) وقد نص الإعلان على ما يلي:

«أولاً- يكون الاسم الرسمي لليبيا «الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية».

ثانيا - القرآن الكريم هو شريعة المجتمع، في الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية.

ثالثاً- السلطة الشعبية المباشرة هي أساس النظام السياسي في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، فالسلطة للشعب ولا سلطة لسواه، ويمارس الشعب سلطته عن طريق المؤتمرات الشعبية والنقابات والاتحادات والروابط المهنية، ومؤتمر الشعب العام، ويحدد القانون نظام عملها.

رابعاً- الدفاع عن الوطن مسؤولية كل مواطن ومواطنة، وعن طريق التدريب العسكري العام يتم تدريب الشعب وتسليحه، وينظم القانون طريقة إعداد الإطارات الحربية، والتدريب العسكري العام».

(٢) الكتاب الأخضر ج١ معمر القذافي: ص: ٤ الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٧م.

العيش والحياة، فوق الاختلاف التاريخي والجغرافي، فهو صدام حضاري، صدام بالدرجة الأولى بين سلطة غازية لها أهداف سياسية واقتصادية، واجتماعية وثقافية، وبين شعب غُلِبَ على أمره، وقد وجد نفسه في الميدان وحده. فالوجود العثماني سرعان ما انتهى رسميا بعد اعتراف بأمر الاحتلال، وقدرات المواطنين الليبيين العسكرية محدودة وإن كانت خبرتهم بالحرب طويلة غير أنهم لا يملكون إلا وسائل قليلة، لكن زادت من فاعليتها إرادة مستمدة من طبيعة الرجل العربي الريفي بالخصوص، ومن هنا اتخذت المواجهة طابعاً ذا صبغة دينية واجتماعية في الوقت نفسه، تراجع فيها الشعور القبلي، وكبر الإحساس الوطني العام.

لقد حرصت المقاومة الليبية بصفة عامة على أن تطبع نضال الشعب الليبي بطابع وطني عام، فنما الشعور بالمصير الواحد في مواجهة الهجمة الشرسة للاستعمار الأجنبي، مما توارت معه النزعة القبلية، والصراع العشائري الذي كانت تغذيه عادات بدائية، وتقاليد متخلفة، فانزوى الحس القبلي وبرز الحس الوطني، وقد توحدت المشاعر والآمال دفاعاً عن الوطن.

لكن عندما تمكن الاستعمار من بسط سيطرته على البلاد تقوقع الليبي البسيط على نفسه، وراح يجتر ماضيه وآلامه استسلاماً لواقع صعب مؤلم، كما هاجر كثيرون من مثقفيه إلى الخارج فراراً من جحيم الاستعمار، وإن بقي الجميع يتطلعون إلى المستقبل، وقد لاح الأمل بإعلان المقاومة الليبية من جديد سنة ١٩٤٠ على إثر دخول إيطاليا الحرب إلى جانب ألمانيا كفرصة مواتية بالوقوف إلى جانب الحلفاء، فتحررت البلاد بذلك من الاستعمار المباشر، وأسرع الاستعمار الإنكليزي بالدرجة الأولى للاهتمام بدراسة التركيب الاجتماعي للشعب الليبي، وعمل بعد نية التخلي عن البلاد- كشأن النظم الاستعمارية- على بث التفرقة بين أبناء الأمة الواحدة، بمشروع «بيفن- سفورزا»* لاقتراح نظام

* نسبة إلى المستر «بيفن» وزير خارجية بريطانيا، و «سفورزا» وزير خارجية إيطاليا، وهو المشروع الذي يقسم ليبيا إلى ثلاث إمارات في ثلاث مناطق، وهي: (برقة) تحت الوصاية البريطانية، و (طرابلس) تحت الوصاية الإيطالية، و (فزان) تحت الوصاية الفرنسية. انظر مثلاً ليبيا بين الماضي والحاضر، د.حسن سليمان محمود: سلسلة «الألف كتاب» رقم ٤٢٦، ص ٢٥٧-٢٦٠، نشر مؤسسة=

فيدرالي، لكن الشعب الليبي أحبط المحاولة، وهذا لم يمنع الاستعمار الإنكليزي من أن يهيئ له جوا يساعد على نمو عملاء له بعد الانسحاب، يحافظون على علاقاتهم به، ويخدمون مصالحه المختلفة، ولا يمانعون في نفوذه الاقتصادي إلى جانب وجوده العسكري كما أسلفت.

وهكذا رأينا بعد الاستقلال الهيمنة الأجنبية التي تجسدت في ربط البلاد بالاحتكارات الأجنبية وجرها إلى الوصاية الفنية، والتبعية السياسية، كما نشط هذا النفوذ الأجنبي- بخطى مدروسة وعلى مراحل فيما يبدو- من أجل تحطيم القيم والمثل الوطنية والدينية التي حارب بها الشعب الاستعمار، من تآزر ومحبة ووئام، فحرص على صنع وضع طبقي خاص تنعم فيه فئة وتشقى أخرى، وتعلق أقدار ثالثة، كما حرص -وبحذر وحيطة- على تحطيم القيم في الإنسان الليبي سعيا لهدمه من الداخل، فينصرف إلى التكالب المادي حيث تكبر المطامع المادية، وتقوى النزعة الفردية، وفي المقابل يتلاشى دور الفكر موجها وقائدا ودور العقيدة محرّضا دائما للشعب على التقدم، وهي خطة يدمنها المستعمرون في كل الأزمنة والأوطان التي يحتلونها.

ودائماً يحز في نفوسهم أن يروا شعبا يسير انطلاقاً من رؤاه الخاصة، تشوفا لآماله، وتحقيقاً لوجوده واستقلال شخصيته بوحي من قيم التحرر والتحرير السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي والأيديولوجي بصفة أخص، أو المفاهيمي كما يقول مالك بن نبي[1]. ويبهجهم أن يروه يتفتت من الداخل، وتنحل قيمه ومثله ليسهل انقياده، وتهون الهيمنة عليه بمختلف أشكالها.

وقد زادت ضراوة هذا الدور على إثر اكتشاف البترول في ليبيا الذي أحدث اكتشافه وتدفقه تغييرا كبيراً في الحياة الاجتماعية، فأتاح فرص العمل في سنة ١٩٦٢ لما يزيد عن ١١٠٠٠ عامل ليبي بالإضافة إلى نحو ١٣١٦ عاملاً غير ليبي. وفي الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٩ التي بدأ فيها تصدير النفط بكميات فقد كبيرة فقد ارتفع معدل الإنتاج اليومي

=سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٢، - أيضا تاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، جون رايت، ترجمة/ عبد الحفيظ الميار وأحمد اليازوري، دار الفرجاني، ط، ١ طرابلس، «ليبيا» ١٩٧٢م.

(١)«آفاق جزائرية» مالك بن نبي، ت: الطيب الشريف، ص: ١٤٧، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر من دون تاريخ.

من نحو: ٠,٥ مليون برميل عام ١٩٦٣ إلى نحو: ١,٥ مليون برميل عام ١٩٦٦، ثـم إلى ٣,١ مليون برميل عام ١٩٦٩، وبدأ الاقتصاد الوطني ينتعش انتعاشاً كبيراً، وينقلب من اقتصاد (مصاب بالعجز) إلى اقتصاد يحقق فائضا بسبب اكتشاف النفط، وزيـادة إنتاجـه، ووفرة عائداته[1] إلا أن مفعول ذلك في التنمية الاقتـصادية والخـدمات الاجتماعيـة كـان محدودا بالنسبة لمستوى عائدات البترول.

وقد أثر اكتشاف البترول في الثروة الحيوانية سلبا، والأنشطة الزراعية التـي أهملـت العناية بها، فصارت ليبيا تستورد الإنتاج الحيواني والزراعي بعد ما كانت تصدره، وذلك بفعل الانصراف التدريجي عن الزراعة وإهمال تربية الماشية، والهجرة إلى المدن بحثـا عـن الرفاهية، والإقبال على العمل الأكثر ربحاً في المناطق البترولية خاصة، وفي الأعمال التـي تخدم الصناعة البترولية.

نتيجة لذلك شرعت التجمعات السكانية تنمو، وأنماط اجتماعيـة تنـشأ ممـا أدى إلى ظاهرة التفكك في الروابط العائلية في بعض الأوساط الريفية، وهـي مـن الظـواهر التـي تصيب المجتمعات التقليدية في مثل هذه الظروف كما شرعت تشيع الظاهرة الاستهلاكية للسلع على المستوى الاجتماعي العام، وبدأت تـبرز الفـوارق بـين أفـراد المجتمـع وبـين المناطق، بصرف النظر عن الفوارق الصارخة بين الحياة في المدن والحياة في المناطق الريفية التي بقيت تعاني التخلف في التنمية الفلاحية، وفي الصحة والتعلـيم، ورغـم الخـسائر في الثوة الزراعية والحيوانية والاعتماد على الاستيراد فإن الثروة البترولية قد أحـدثت تغيـيرا اقتصاديا واجتماعيا هاماً في ليبيا، رغم ما صـاحب ذلـك مـن مـساوئ. وسـاعدت هـذه الثروة وطنيا بالدرجة الأولى على تموين الحركة التعليمية التي نـشطت نـشاطاً ملحوظـاً، وأتاحت إمكانات مالية هامة للبلاد، لكنها إمكانـات كانـت تـستغل أكثرهـا الـشركات الأجنبية، وسخر بعضها لرفاهية فئات محدودة في المجتمـع وهـي وضـعية وصـفها أحـد الكتاب الليبيين بظروف النهب واللصوية من فئة بعض الإداريـين، وأصـحاب الـسلطة «أثرت ثراء فاحشاً على غير ركائز فأفقدها الثراء صوابها[2]» فلم يلبث الأمر كثـيراً حتـى

---

(١) حقائق وأرقام عن الجماهيرية، الإدارة العامة للثقافة والإرشـاد القـومي، أمانـة الإعـلام، ص: ٢٧، ٢٨، طرابلس من دون ذكر للمطبعة.

(٢) دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرزاق مناع، ص: ٨٨.

«برزت الفوارق الاجتماعية ممثلة في أقلية، وصلت قمة الغنى الاعتباطي، تستمد وجودها من فساد الأوضاع والصفقات المريبة ... وأغلبية منغمسة في أوحال الفقر حتى الأذقان[1]» وهي أوضاع تتشابه في البلدان حديثة الاستقلال، حيث تحرص الفئات الطفيلية على التسلل إلى الصفوف الأمامية، وتكثر أشكال الانتهازية، فيرتدي ثوب الوطنية والنضال بل حتى الجهاد كثير من المشبوهين، ومن ذوي النيات السيئة، وأصحاب المطامح الشخصية، والمطامح القبلية والإقليمية، مما يؤثر على ثقة المواطن في السلطة، ويؤثر أخيرا في مسيرة البلاد نفسها، واتجاهها، ويفعل ذلك فعله في فساد الوضع الاقتصادي والاجتماعي، والأخلاقي بصفة أخص بالمعنى العام الشامل لمعنى الأخلاق.

وقد أدى هذا الوضع إلى فوارق اجتماعية حادة، فإلى جانب الفئة المنعمة التي أصابها ثراء فاحش هناك الفئة المشدودة إلى البؤس والحرمان، تبدو في الظاهر راضية بوضعها، لعدم وعيها أو لا مبالاتها أو زهدها، ولكنها كانت تحس بذلك في قرارة نفسها. وهناك فئة أخرى تكدح وتناضل بوعي لكن بصعوبة، وهي الفئة التي عملت للتغيير وتبنته منذ اللحظات الأولى في الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩ وهو العهد الجديد الذي شرعت تسخر فيه عائدات البترول لخدمة المجتمع كله، ولخدمة الأرض التي أهملت، فبدأت إعادة الاعتبار للجانب الزراعي الذي سخرت له الإمكانيات التقنية لاستصلاح الأرض وتنميتها وتعميرها في مختلف جهات القطر، فبدأ الاهتمام بمراعاة التوازن الجهوي، وتوزيع الثروة المالية بإتاحة فرص العمل لجميع المواطنين، وبمساعدة المعوزين والمعوقين،وعن طريق إحداث فرص عمل وتوسيعها في مختلف أوجه الحياة الإدارية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، كما ظهرت نية الحرص على اجتثاث مظاهر التعصب القبلي، والانتماء الجهوي، مثلما شرع في إعادة الاعتبار للمرأة كعنصر منتج في إطار محدود، وحسب الحاجة والظروف الوطنية، والوضع الاجتماعي الذي يحتاج إلى وقت أطول لتسهم المرأة في النشاط الوطني على مستوى أعم.

ولا شك أن العوامل السابقة تؤثر في العامل الثقافي، فالمجتمع تركيب واحد تتداخل العوامل في نسيجه وتتشابك في تكوينه، فالحركة الثقافية تأثرت بما سبق، كما تأثرت بالحركة الأدبية في المشرق، لكن مع تخلف في نبض هذه الحركة الثقافية في ليبيا عن

---

(١) المرجع السابق، ص: ١٣٨.

المشرق، تفاعل المثقف الليبي مع الحركة الأدبية في المشرق، وحاول مجاراتها سواء على شكل نشاط صحفي، أو ندوات ثقافية، اتسعت لتجد لها مجالاً واسعاً في المساجد والزوايا، أو في الاهتمام بإحياء التراث، والاهتماما بالشعر نظماً وسماعاً.

وقد كان للشعر سبق في الظهور والشيوع في ليبيا في النهضة الحديثة، وهو أمر لا تختلف فيه ليبيا عن سائر الأقطار العربية الأخرى، وعلى الرغم من الظروف الصعبة المختلفة سواء قبل الاحتلال الإيطالي أو أثناءه أو بعده فإن الحركة الأدبية في ليبيا لم تخب وإن اختلفت مظاهر القوة والضعف في فتراتها التاريخية المختلفة.

ففي أواخر القرن التاسع عشر، قبل الاحتلال الإيطالي كانت النهضة الأدبية في المشرق العربي تجد لها صدى في ليبيا، سواء في مجال الشعر أو في مجال إحياء التراث، كما أسهمت مراكز الثقافة بدور بارز في إنعاش الحياة الثقافية، من خلال نشاط الزوايا، والمساجد والمكتبات.

كما أن انتشار الكتاتيب القرآنية إلى جانب المراكز الدينية قد أسهم إسهاماً ملموساً في الحفاظ على اللغة العربية، وإشاعة القراءة والكتابة بين المواطنين، وهو مما بدأ يشجع على حركة إحياء التراث العربي الإسلامي، وهو أمر يشير إلى نشاط أوسع بعد دخول المطبعة إلى طرابلس سنة ١٨٨٨ مما شجع على قيام بيئة أدبية، وصحفية، تسعى إلى مجاراة البيئة الأدبية والصحفية في بعض الأنحاء من الوطن العربي والبلاد الإسلامية، فكانت أول صحيفة شعبية تبرز إلى الوجود هي صحيفة «الترقي»[١] أما أول صحيفة على المستوى الرسمي، فهي صحيفة «طرابلس غرب»[٢] الأسبوعية الحكومية المكتوبة (باليد) التي

---

(١) صدرت في ٢٦ من المحرم ١٣١٥هـ (٢٦/ ٦/ ١٨٩٧م) وهي جريدة أسبوعية في أربع صفحات، كانت تطبع في مطبعة الولاية، ثم صارت تطبع بمطبعة لها خاصة، وهي أول مطبعة أهلية. لمزيد من التفاصيل انظر الببليوغرافيا الليبية، ج١، (الدوريات) صفر ١٣٩٢هـ (مارس ١٩٧٢) مطابع الجمهورية، طرابلس.

(٢) صدرت سنة ١٨٦٦ وهي غير صحيفة (طرابلس الغرب) التي صدرت في ١٩٤٣ و ١٩٥٤. انظر «صحافة ليبيا في نصف قرن» على مصطفي المصراتي، مطابع دار الكشاف، ط١، بيروت. ١٩٦٠، والببليوغرافيا الوطنية/ الليبية». ج١ (الدوريات) ١٨٦٦-١٩٧١م ومن أهم صحف هذه الفترة «سيف الحق» التي صدرت بإشراف عبد الرحمن عزام في مصراته (١٩١٩-١٩٢٠) و «البلاغ» التي أصدرها المجاهدون في مسلاته ١٩٢١ وهي التي خلفت «اللواء الطرابلسي» الصادرة في =

ظهرت بالتركية أولاً، ثم بالعربية والتركية، وقد بلغ عدد الصحف قبل دخول الاحتلال الإيطالي نحو ثماني عشر صحيفة يومية وأسبوعية، منها الأدبية والسياسية، والاجتماعية. ومنها ما يجمع الألوان الثلاثة، وهو المستوى الكمّي من الصحف الذي بقي في عهد الاحتلال الإيطالي الذي لم يمنع إنشاء الصحافة لكنه أخضعها لقيود جعلت من وضع الصحافة وضعا صعبا تحت وطأة القهر السياسي والإداري، والمعاناة المادية للصحيفة، لكن المحاولات بقيت مستمرة صامدة، مما جعل وميض الحرف المكتوب لا يخبو وإن اعتراه ذبول نتيجة القيود التي وضعها الاستعمار الإيطالي للثقافة الوطنية بصفة عامة،ووسائل التوعية والتثقيف الوطنية بصفة خاصة، فعمل الاستعمار على نشر المدارس الإيطالية تمكينا للغته الإيطالية، حتى صارت «الإيطالية هي لغة التدريس للطلبة العرب، وهؤلاء كان الحرص شديداً على غرس الإيمان بالإمبراطورية الرومانية في أذهانهم»[1] فحرص الاستعمار الإيطالي على محو الشخصية الوطنية باضطهاد المتعلمين والمثقفين، والتضييق في مجال نشر الثقافة الوطنية التي احتمت في مختلف الجهادت من البلاد بالزوايا والكتاتيب القرآنية والمعاهد الدينية بصفة عامة* التي كان لها «أثرها البعيد

=٩/ ١٠/ ١٩١٩، وحمل شعارها ما يلي «احتجبت اللواء في فياهب الاستبداد، فنطق البلاغ في ربوع الحرية» وكانت تنشر منسوخة، لكن عمرها لم يتجاوز ستة أسابيع فسقطت شهيدة كغيرها من صحف أخرى.

(١) ليبيا بين الماضي والحاضر، د. حسن سليمان محمود (سلسلة الألف كتاب، ص: ٣٥٠، الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٢م.

* وهو وضع شبيه بالوضع الثقافي في الجزائر بعد الاحتلال الفرنسي، انظر مثلا في ذلك:

- الحركة الوطنية الجزائرية، د. أبو القاسم سعد الله، ج٢ص٦٦ ط٢، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٧.
- محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث د. أبو القاسم سعد الله ص: ١٦٤- ١٦٥، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهة، ١٩٧٦.
- مدارس الثقافة العربية في المغرب العربي، (١٨٣٠-١٩٥٣).

د. أبو القاسم سعد الله، مستخرج من مجلة البحوث والدراسات العربية عدد ٩ معهد البحوث والدرسات العربية، القاهرة، ١٩٧٨.

- الشعر الديني الجزائري، د. عبد الله ركيبي، سلسلة الدراسات الكبرى ص: ٣٠، ٣١ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ٥ج، الجزائر، ١٩٨١م.

في الإبقاء على عناصر ومقومات الثقافة العربية والإسلامية[1] بل كانت لتلك الكتاتيب والمعاهد قاعدة أساسيةوهى تثقيف كثير من المتعلمين، الذين سرعان ما شقوا طريقهم في الحياة، واحتلوا مكانة اجتماعية وسياسية وفكرية هامة في حياة شعبهم. ولذا لم يفلح الاستعمار الإيطالي في إقامة قاعدة لثقافته في ليبيا وإن استطاع أن يجعل منها لغة ثانية لكثير من المتعلمين والمثقفين، ولذلك لم يستطع القضاء على الشخصية الوطنية الليبية بكل ما تحمله من قيم ومشاعر، كما لم يمزق وجوده الثقافي المثقفين الليبيين إلى عنصرين اثنين «معربين» و «مطلينين» على نحو ما ترك المستعمر الفرنسي في الجزائر، وهذا ما أبعد محنة الازدواجية الثقافية في ليبيا، تلك الازدواجية التي أوقعت سائر بلدان المغرب العربي في محنة من أمرها، وهي محنة لا تخفف شيئا من حدتها الدعوى بأن الثقافة الفرنسية أبرزت كتابا بالفرنسية في المغرب العربي، وقد أتيح لهم من وسائل الإعلام ما لم يتح لغيرهم من الكتاب باللغة الوطنية، وهو إشهار للغة الفرنسية قبل أن يكون إشهارا للكتاب الجزائريين بهذه اللغة.

وقد خضعت ليبيا في فترة الاحتلال لحصار ثقافي، فحاول الاستعمار الإيطالي الحيلولة بين المثقف الليبي وروافد الثقافة العربية في سائر البلاد العربية، فأمسى الكتاب العربي يهرب إلى ليبيا كما تهرب الأشياء الخطيرة على الأمن والاستقرار، وما كاد ينتهي الاستعمار الإيطالي حتى بدأت ليبيا تتطلّع لعودة أبنائها المهاجرين ليسهموا في مختلف المجالات ومنها المجال الثقافي، وهو الميدان الذي دخله المثقفون بواسطة الصحافة التي أمست أحسن حالاً من ذي قبل، فتخلصت من قيود الاحتلال الإيطالي، لتقاوم الانتداب البريطاني، فتلعب «دورا هاماً في خدمة القضية الوطنية، وذلك بجمع كلمة المواطنين

الشعر الجزائري، د. صالح خرفي، سلسلة الدراسات الكبرى، ص: ١٣، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ.

- شعر المقاومة الجزائرية، د. صالح خرفي، سلسلة الدراسات الكبرى، ص ٢٨ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، بدون تاريخ.
- الديسني حياته وأثاره وأدبه، عمر بن قينة ص١٠ سلسلة الدراسات الكبرى الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠م.

(١) رحلة عبر الكلمات، خليفة محمد التليسي، ص: ١٦٥، الإدارة العامة للثقافة (وزارة الإعلام والثقافة) سلسلة (كتاب الشهر) عدد: ١٣ طرابلس (١٩٧٣).

حول إبراز الكيان الذاتي الليبي، وتوحيد الجهود لمكافحة المناورات الاستعمارية، والمطالبة بالاستقلال التام»[1] فتجاوزت الصحف والمجلات في عهد الإدارة البريطانية خمسا وعشرين، خلال السنوات الثماني (١٩٤٤-١٩٥١) كما بدأ النشاط يدب في المجال التعليمي والثقافي بصفة عامة، فلاحت معالم اليقظة الفكرية لتستقبل البلاد الاستقلال بأمل كبير في نهضة ثقافية متميزة نسبيا، فكان قانون التعليم لسنة ١٩٥٢ «في طليعة القوانين التي صدرت»[2] ونص على ضرورة انتشار التعليم في مختلف أنحاء ليبيا، من التعليم الابتدائي إلى التعليم العالي. فأخذ الإقبال على التعليم يتزايد ابتداء من السنوات الأولى للاستقلال بفضل وعي المواطن الليبي الذي صهرته فترة الاحتلال، وتطلع لمكانة أفضل لابنائه الذين أضحت تستقبلهم المدارس الوطنية، تغرس في نفوسهم إيماناً بالعروبة والإسلام. وبذلك تبدأ مرحلة جديدة في حياة المجتمع والوطن أكثر عمقاً ووعياً عن ذي قبل، كما تبدأ حياة جديدة في المجال الفكري والأدبي، وتتميز الفترة بالتفتح الواسع على الثقافةالعربية، وإعادة الاتصال بالوطن العربي بشكل أوسع، وقد لعب المهاجرون العائدون دورا بارزا في فك بقايا الحصار الثقافي «والاتصال بالتيارات والاتجاهات الأدبية في الشرق والغرب، فقد انفتحت الأبواب والنوافذ وأمكن للجيل الجديد الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية أن يقيم جسوره الأولى للاتصال بالحركة الأدبية في البلدان العربية[3]» وهي فترة تميزت بالإقبال الشديد على مختلف ألوان الثقافة، فنشطت الحركة الفكرية والأدبية في مجال الشعر والقصة والمقالة، وقد أخذت تطرح في الصحافة الليبية قضايا وظيفة الفن،وصلته بالمجتمع، والأديب والالتزام. بيد أن الواقع السياسي الذي شابته تبعية، وسيطرت على إطاراته قوى خارجية مارست نفوذاً واسعاً انعكس في هذه النهضة، فلم تكن في مستوى طموح المثقفين وإمكانات البلاد المتوفرة، خاصة بعد أن أصبح البترول مورداً ضخماً للبلاد، لهذا لقي الفكر عداء وسخرية من عناصر مختلفة في السلطة السياسية، ولعل هذا كان بإيحاء من الأجانب الذين يقدرون خطورة الفكر، ودور رجاله في صياغة الأحداث، وتطور الشعور القومي، والغيرة

(١) دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرزاق مناع، ص: ٤٩.

(٢) ليبيا بين الماضي والحاضر، د. حسن سليمان محمود، ص: ٣٥٠ الإدارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي، سجل العرب، القاهرة، ١٩٦٢.

(٣) رحلة عبر الكلمات، خليفة محمد التليسي، ص: ١٦٥.

الوطنية. لذا فضل السياسيون السذج ارتداء قمصان البطولة، والظهور بمظهر العظمة المتكلفة، وهي عظمة يهددها عادة الفكر الحرّ الواعي المتزن الذي غالباً ما يعرّى الزيف، ويساعد على وضع الأشياء في مواضعها، فيكون نصيبه عداء السلطة في الشعوب المتخلفة لعدة أسباب، في مقدمتها أن السياسيين البسطاء يعرفون خواءهم الذي يرفضه المفكر، ولذا تنمو فيهم عقد تجاه رجال الفكر عند انعدام الثقة المتبادلة في العمل لصالح الوطن.

ومن هٰنا رأينا الصحافة التي كان ينتظر منها أن تحمل لواء القيادة الفكرية والتوجيه الوطني تتعرض لمحنة لعلها لم تتعرض لها حتى فى عهد الانتداب البريطاني، فلم تعد صحافة البلاد منبر الإشاعة الرأي الحر أمام المثقفين، فقد وطني كل صوت صادق، ونزل على النفوس المتيقظة كلكل من اليأس»[١].

ولذا سقطت الصحافة في مستنقع الدعاية الكاذبة المتهافتة للسلطة، وصارت وسيلة رخيصة للربح، والإثراء، فأشاعت «الدجل والشعوذة السياسية الأمر الذي ولد في الحياة الأدبية ركوداً أو جموداً صلداً، أوشكا أن يفقد الجيل الجديد أصالة الجيل القديم المفكر[٢]» ولا يذكر هذا الكاتب وهو يسرد سلبيات عهد الاستقلال الجهود التي بذلت في بناء المدارس، وإنفاق الأموال في سبيل التعليم، وتوفير أطر التدريس ووسائل التعليم، ولكنه يستدرك فيقول: إن «المعطيات كانت عقيمة، وأشبه ما تكون بعمارة شاهقة شيدها أصحابها فوق الرمل[٣]» وبدل أن يركز الكاتب على قضية بناء الإنسان يكتفي بالقول: إن هذا التعليم خلق جيلاً يعاف الأرض، هو «جيل من الكسالى في بلاد العمل والنشاط»[٤]وهو بذلك يشير إلى ظاهرة الخمول عند المواطن الليبي الذي أمسى يتجنب بذل الجهد، وتحمل المشاق، وهي الحقيقة التي سجلها كاتب ليبي شاب في إحدى الصحف يؤمذ، في شهر جويلية من سنة ١٩٦٠: «الحقيقة الأليمة التي يجب أن يعرفها

---

(١) طاحونة الشيء المعتاد، عبد الله القويري، ص:٥، ط: ٢،دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.

(٢) دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرزاق مناع، ص: ٥١.

(٣) المرجع السابق، ص: ١٢٤.

(٤) انظر كتاب «حتى قامت الثورة في ليبيا» (مجموعة مقالات) حسن على خشيم، ص: ٢٥، مكتبة الفكر، ط:١، طرابلس، ١٩٧٢، وكذلك ص: ٤٣. من ط:٢، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، يناير ١٩٧٩.

كل منا هي أننا شعب كسول، كسول جدا، لا يقدر قيمة الوقت، ولا يحسب للزمن حسابه»[1] واستمرت هذه الظاهرة بعد الثورة في عام ١٩٦٩ مما جعلت رئيس قيادة الثورة يندد بها كثيراً في خطبة للجماهير*.

ورغم ذلك ففي هذه الفترة الأولى من الاستقلال شهدت الحركة الأدبية نموا ونشاطاً، خاصة في مجال الشعر والقصة، وفيهما نستطيع تلمس موقف الأديب وإحساسه تجاه الوضع، وتفكيره، والقضايا الفكرية التي كانت تستقطب اهتمامه. لكن حركة النشر كانت تتعثر وتحكمها أحياناً عوامل تجارية من لدن بعض الناشرين. وهو الوضع الذي اختلف بعد الثورة في كثير من المجالات الثقافية: التعليمية منها والأدبية، فتضاعف الاهتمام بقطاع التعليم، وأتيحت فرص أكثر لمتابعة الدراسة العادية، وللتفرغ للدراسات العليا في الجامعات العربية والأجنبية، وأُنشئت الدار العربية للكتاب بوصفها مؤسسة للنشر بالاشتراك مع تونس، كما أسست الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان التي نشطت نشاطاً كبيراً في مجالي النشر والتوزيع، إلى جانب نشاط الجامعة والمؤسسات الحكومية الأخرى ذات النشاط المحدود، وبعض المؤسسات الخاصة في ميدان النشر، في إطار إحياء التراث أو في مجال الدراسات اللغوية والإنسانية، أو غيرها كالدراسات الفكرية العامة، ونشر الإنتاج الأدبي، القصصي وغيره، رغم أن بعض الكتاب شغلتهم

---

(١) حتى قامت الثورة في ليبيا (مجموعة مقالات) حسن علي خشيم، ص/ ٢٥ مكتبة الفكر، ط/ ١، طرابلس.

* قال العقيد معمر القذافي في إحدى خطبه يخاطب الجمهور في إحدى المدن «المصانع التي تبنونها الآن ليس لديكم من يشغلها، المزارع والمشاريع الزراعية، المهندسون الزراعيون يتهربون منها. مهندي من الخمس عيناه في (تاورفاء) في مشروع (تاورفاه) هرب، وبقينا نبحث عنه شهرين كاملين. ذهبت أول أمس إلى غدامس، الطبيب الوحيد الذي وجدته في غدامس طبيب فلسطيني، لأن الليبيين لايريدون العمل في غدامس، لأن غدامس تقع في المريخ، وهم غير قادرين على الذهاب هناك».

«العمال في مشروع (الكفرة الزراعي) جايبينهم من تونس، ومن مصر، حتى الذين هم من أهل البلاد لا يريدون العمل في الزراعة، يريدون وظائف حكومية، ولا واحد من أهل المنطقة يعمل في المشروع ١٩٧٢».

انظر هذا النص في كتاب «الثورة الشعبية في الجمهورية العربية الليبية: حركة الشعب» صلاح الجبلاني، ط١ نشر دار مكتبة الفكر، طرابلس يونيو ١٩٧٣.

المسؤوليات السياسية والإدارية لحاجة القطر إليهم.

والخلاصة: أنه منذ الاحتلال الإيطالي مرورا بالانتداب البريطاني، وفترة الحكم الملكي، وانتهاء بالثورة في عام ١٩٦٩ كانت عين الأديب راصدة وقلمه مشرعا في الشعر الليبي الحديث أولاً، ثم في القصة الليبية الناشئة النامية.

وقد برزت النهضة الليبية بواسطة الشعر، والاهتمام بإحياء التراث، وكانت من البداية نهضة متفاعلة مع النهضة في الشرق العربي، في نموها وتطورها، وأمسى هذا التفاعل أكثر وضوحاً وأشد ظهوراً بعد الاستقلال، ثم أخذ يتلمس طريقه نحو الاستقلالية في المضامين. وإن بقي الأديب الليبي في أشكال التعبير تابعاً للحركة الأدبية في المشرق العربي: فإن حرصه بدا واضحاً في انتقاء مضامينه من الواقع الليبي الاجتماعي والنفسي، خاصة في القصة الليبية، وهي غصن في شجرة القصة العربية فهي أكثر حداثة لظروف كثيرة سنعرض لها في حينها.

ومهما يكن من أمر فإن هذه العوامل التي عرضنا لها فيما سبق تمثل المناخ العام للحياة السياسية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية للشعب الليبي أثناء الفترة التي سنعرض للقصة التي نشأت فيها بالتفصيل. وغرضنا من هذا التمهيد هو إلقاء الضوء على الخلفية للثقافة، ومكانة القصة بوجه خاص في المرحلة المشار إليها سابقاً.

وكما سبق القول فإن الشعر كان هو الفن الذي واكب هذه الحياة بينما تأخرت القصة كما أشرت إليه. وهذا وضع تشترك فيه القصة العربية في معظم الأقطار العربية وإن تفاوتت النسبة فيها من بلد إلى آخر.

* * *

الباب الأول

القصة العربية الليبية القصيرة وقضاياها قبل ١٩٧٠

الفصل الأول
البدايات الأولى للقصة القصيرة حتى ١٩٧٠

القصة القصيرة من أشهر فنون الأدب، وأكثرها حداثة، وتطورا وشيوعا في عصرنا الحاضر، وقد أصبحت تحتل مكانة بارزة لاهتمام أصحابها بالإنسان ومشاكله وحياته وواقعه، فهي تستمد حياتها منه ومن المجتمع الذي يعيش فيه الأديب، وتعالج القضايا كما تتطلّع إلى آفاق المستقبل. دعامتها موضوع وقالب تتحدد أهميتها وجودتها حسب المضمون ومعالجته. والمستوى الجيد في ذلك هو ما يمكن أكثر لرؤية الكاتب ويجعل لآرائه تأثيرها الجيد في النفوس، خاصة أن القصة مجال خصب «لبذر الآراء والمذاهب»[(١)] الفكرية والاجتماعية التي تكون ذات تأثير قوى في النفوس إذا كان انتقاء المضامين دقيقاً وطريقة الأداء ناجحة بواسطة العبارة والصورة، بل حتى الكلمة التي ينبغي ألا تكون «لبنة في بناء الجملة فحسب بل وفي بناء الفكرة أيضا»[(٢)].

وقد شهدت القصة القصيرة تطورا في المضامين والأشكال منذ مطلع القرن التاسع عشر في أوروبا، وخلال القرن العشرين في الوطن العربي، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وهو العصر الذي شهد ميلاد القصة الفنية العربية الجيدة الناجحة شكلاً ومضمونا.

وقد اختلفت ظروف النشأة ومستويات التطور بعض الاختلاف من قطر عربي إلى آخر. فبينما كانت نشأة القصة في مصر أسبق عن الأقطار العربية الأخرى إلا أنها تأخرت في أقطار المغرب العربي نتيجة الوضع الاستعماري: الفرنسي في الجزائر وتونس والمغرب، والإيطالي في ليبيا، وهو الوضع الذي أخّر ميلاد القصة الليبية إلى فترة الاستقلال حيث نمت على أيدي كتاب من الجيل الأول، واتسعت مضامينها لمختلف القضايا الوطنية والسياسية والاجتماعية، العام منها والخاص، منها ما يتعلق بالماضي ومنها ما يخص

---

(١) فنون الأدب، هـ.ب. تشارلز، ت/ د. زكي نجيب محمود، ص: ١٣٤، ط/ ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

(٢) تجربتي في الأدب والحياة، سومرست موم، ت/ جعفر صادق الخليلي، ص:٣١ ط/ ١ مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت (لبنان) أكتوبر ١٩٧٥.

الحاضر: ابتداء من الوضع الناجم عن الغزو الإيطالي والمواجهة الوطنية للاستعمار، وصولاً إلى المضامين العميقة عن فترة الاستقلال، ثم ما تلاه خلال السنوات الأولى للاستقلال حيث جدت أوضاع جديدة مثل تواجد قواعد أجنبية، ومؤسسات اقتصادية غربية؛ فعالجت القصة القضايا ذات الطابع الوطني والاجتماعي والسياسي بمستويات مختلفة حسب الموضوعات والكتاب، وإمكاناتهم الفكرية والفنية.

لقد تأخر ميلاد القصة الفنية الليبية إلى فترة الاستقلال نتيجة الوضع الاستعماري الإيطالي في ليبيا، وللقهر العسكري والسياسي الذي مارسه، ولسياسة التجهيل التي سلكها، فلم يسمح بمعرفة أو تعليم الليبيين «إلا بالقدر الذي يجعلهم عبيدا لاغراضه، وخدما لحاجته»[1] يتولون وظائف بسيطة في خدمة الإدارة الاستعمارية، وهو ما حال دون قيام نهضة أدبية أثناء الاستعمار الإيطالي، فقضى الليبيون أكثر من ثلاثين سنةفي محاربته «ولم يشغلوا فيها بقضايا الأدب»[2] خاصة أن الاستعمار أقام سورا من حديد بين القطر الليبي وسائر أقطار الوطن العربي، فانطوى الليبي على نفسه، ولم يبق من متنفس للعربية إلا في المراكز الثقافية الدينية، من زوايا وكتاتيب. أما لغة الاستعمار فإنه جعل منها لغة إدارة في ليبيا فلم يجعل منها لغة أدب بأقلام ليبية لضعف نوعية التعليم، وعزوف المواطن عن تعلمها.

وهو ما جعل لغة الاستعمار تخرج معه فتكون النهضة الأدبية مع فجر الاستقلال بلغة الوطن الذي مد الجسور بينه وبين سائر أقطار الوطن العربي، فازداد الاقبال على التعليم، وشاعت حركة أدبية في المجتمع، عملت للاستفادة من الأدب العربي الحديث أساساً، كما حاولت الاستفادة من الآداب الأجنبية بواسطة الترجمة.

وقد أسهمت الحركة الحزبية أيام الانتداب البريطاني في تهيئة مناخ فكري نشيط لإشاعة جو ثقافي أسهم في إقامة أرضية للنهضة الأدبية، وكان وقود هذه النهضة الأدبية المثقفين العائدين من الهجرة سواء في الأيام الأخيرة للانتداب البريطاني أو بعد الاستقلال مباشرة، ورغم أن عددهم كان محدودا* فإن تأثيرهم كان كبيرا. فنشطت الحركة الأدبية وبدأت النهضة الفكرية تشهد تطورا خاصة بواسطة الصحافة التي استقطبت معظم المثقفين.

---

(١) دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرزاق مناع، ص: ٥١.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

* في حديث مع الأديب (عبد الله القويري) بتاريخ ٣١/ ١/ ١٩٧٩ (طرابلس) ذكر لي أن عدد المثقفين العائدين من الهجرة بعد الاستقلال لم يتجاوز خمسة وعشرين شخصا.

وقد لعبت الصحافة دوراً مهماً في نشأة القصة الليبية بفتح المجال للكتاب وتشجيعهم خاصة أن بعض القصاصين كانوا صحفيين*. وقد تخاضى هذا التشجيع كثيراً عن المستوى الفني خاصة في بداية النشأة لحداثة الفن وحداثة التجربة عدد الكتاب.

ولذا فإن أول ما نلحظه في بدايات نشأة القصة القصيرة في ليبيا هو البساطة في المعالجة، يجنح فيها الكتاب إلى التعبير عن تجاربهم وانفعالهم بالقضايا الاجتماعية بشكل عفوي يجعل من عمل الكاتب مجرد حكاية أو «مقال قصصي» بيد أنه لم تكد تمضي سنوات حتى بدأت القصة الليبية تشهد تطورا في التداول وعمقاً في المضامين ابتداءً من أواخر الخمسينات.

فكانت البدايات الأولى عبارة عن أشكال ساذجة وتجارب ضعيفة فكرياً وفنياً سرعان ما انصرف البعض من كتابها عن كتابة القصة إلا أنه قد وتطورت رؤية آخرين كما تطورت أدواتهم الفنية. وقد تركزت المحاولات الأولى خاصة حول القضايا الاجتماعية كما راح بعض كتابها يستعيدون ظروف الاستعمار الإيطالي وأحداث الحرب العالمية الثانية وما كان يعتمل في المجتمع أثناء الانتداب البريطاني مما سنعرض لبعضه في هذا الفصل من خلال تلك المحاولات الأولى التي كانت ميلاد القصة الليبية، وقد شهدت هذا الميلاد على أعمدة الصحافة الليبية.

والملاحظة التي نسجلها أن رؤية الكتاب رومانسية إصلاحية مثالية، تهتم بالإصلاح الاجتماعي كما تهتم بالإسراف في العواطف وفي الاهتمام بالطبيعة والريف وتشيد بهما، وتنقد المدينة التي تغير من العواطف الصافية. ومن هنا فإن الشخصية في القصص تأتي مثالية بعيدة عن الواقع ومنطقه، سلبية في الغالب لا مؤثرة فاعلة إيجابية شأنها في الاتجاه الواقعي، وما فيها من مسحة واقعية هي واقعية ساذجة تمس السطح لا الجوهر، وهذا بالطبع نتيجة ضعف الرؤية للواقع ونتيجة البدايات الأولى في التجربة والمحاولة.

من تلك البديات الأولى قصة «خروف العيد يأتي من بعيد» لمحمد عجال التي نشرها في جريدة «ركن القصة»[1] وهي قصة تستمد واقعا اجتماعيا خاصاً لأسرة ضمن الواقع الاجتماعي العام.

---

* مثل: كامل حسن المقهور، عبد الله القويري، على مصطفى المصراتي الذي كان من أبرز الصحفيين، وأسس جريدة «الشعب» التي استمرت نحو ست سنوات (١٩٦٤-١٩٦٩).

(١) طرابلس الغرب، عدد ١٠ سبتمبر ١٩٥٤ - طرابلس - ليبيا.

تتمحور حول حدث ديني هو مناسبة عيد الأضحى، وبطلها «العم خليفة» يبدو مهموما بإلحاح أطفاله عليه لشراء كبش العيد «الأطفال يبكون، يريدون كبشاً للعيد يلعبون به مثلهم في ذلك مثل أطفال الجيران»[1] لكنه لا يملك ما يشتري به الكبش، وهو الأمر الذي جعل القلق يلازمه، فعندما تسلم راتبه الشهري لم يعد إلى البيت حتى وزعه على الدائنين من أصحاب الدكاكين، ولم يبق في جيبه سوى بضعة قروش، ثم لم يكن في جيبه سوى قرشين حين خرج هائماً على وجهه في يوم العطلة السابق ليوم العيد، فاراً من استفسارات أطفاله عن شراء الكبش مهوماً بالأمر، وهنا (أعد له القاص) مفاجأة، للوصول إليها جعل من طفل يبيع (اليانصيب) يعرض عليه ورقة بقرشين «تشري ورقة يا نصيب يا عصي؟ بالك تربح! ادفع قرشين بس تربح خمس جنيهات كلهم، جرب بختك يا عمي»[2] لكن العم (خليفة) يسخر في البداية من البائع الصغير، ثم يتراجع وفي نفسه شعّ أمل، فيلحق بالطفل ويشتري الورقة وهو بين الندم على ضياع القرشين، وبعض الأمل في الجنيهات الخمسة، ويبقى شيء من الأمل في نفسه منتظراً الساعة الخامسة «وفاز من فاز، وخسر من خسر، وكان خليفة أفندي صاحب الحظ السعيد، صاحب الخمس جنيهات، لقد فاز، إنه يكاد يطير فرحاً، ونادى على صاحب العربة وهو يبتسم في غير تكلف قائلاً: تاكسي! يالله بينا على سوق الثلاث، أسرع.».

هكذا تأتي نهاية الحدث الذي بدأ فيه حرص الكاتب على النهوض بمعنويات خليفة المنهارة في عجزه عن تلبية رغبات أطفاله ومطالبهم ليسري البشرى والسرور في نفسه. وهو حدث يتكرر في البيئات الشعبية، ويتمركز حول سُنة تحولت إلى مظهر ارستقراطي للأبهة الكاذبة، فلم تعد الأضحية قياماً بسنة إبراهيم (عليه السلام) وإنما مظهراً من مظاهر التباهي والفخخة.

وقد حملت صياغة الحدث كل ملامح البداية التقليدية التي بدت فيها المحاولة حكاية بسيطة، تبتدئ بوصف تقليدي، وتنتهي بلحظة تنوير، بعد عقدة مصطنعة تمثلت في معاناة (العم خليفة) وهو شخصية ذات دخل محدود جدا، جعلته نتيجة (اليانصيب) يطرب فرحا، وهي نهاية أعدها الكاتب لتكون سعيدة بعدما عانى البطل الحاح أطفاله، كما عانى

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

كذلك شدة الحاجة المستمرة، وقد ركز كاتب القصة على هذه النقطة ليكون الظفر بالجنيهات الخمسة خبراً سعيداً، وقد بدأ هذا التركيز على الحاجة الشديدة والدخل المحدود خلال القصة كلها منذ البداية «مسكين عمي خليفة موظف صغيرة»[1] وفي خلال ذلك يفقد الكاتب يقظته في استخدام الكلمات. فقد ذكر أن (العم خليفة) حين خرج من الشركة مرّ بالدكاكين لدفع ما عليه من دين تجاه أصحابها «بائع اللبن، وبائع الغاز، وبائع الفحم» ليعرج في الأخير على حانوت التاجر (علي) فيدفع له بقية النقود، دون قيد ولا شرط» فحدد طبيعة سلعة كل تاجر في البداية، ولم يفعل ذلك في الأخير، وكأنما هو يملأ فراغا. وربما الرغبة في ملء الفراغ هي التي جعلته يضيف كلمة «دون قيد ولا شرط» التي لا قيمة لمعناها في الجملة زيادة على أنه أكد دفع «بقية النقود». وينسى ذلك في الحين فيقول بعد ذلك مباشرة: «وأخيراً يصل (خليفة) المنزل وليس بجيبه سوى بضعة قروش محتفظا بها» بينما قال منذ حين أنه دفع «بقية النقود» وهذا يعني أنه لم يبق في جيبه أي شيء. لكن هذه «البضعة» أضحت قرشين فقط حين خرج (العم خليفة) هائما يفكر في محنته ودفعها للطفل مقابل ورقة «اليانصيب».

وهنا تبدو العفوية في التناول بشكل يقترب في مواضع من الحديث الشفوي كما نرى في قوله: «مسكين عمي خليفة» «ترك (الصبي) عمك خليفة يفكر ويفكر، هو في شغل شاغل، هيكله يسير في الشارع ولكن عقله وتفكيره منحصر في شيء واحد وهو بحث مشكلة الكبش والأولاد[2]» ولهذا فهو «حزين القلب، ضيق الصدر، مضطرب الأحوال»[3].

يضاف إلى ذلك استخدام الضمائر خطأ، فهو يسند ضمير العاقل لغيره مثل ضمير (الجمع المذكر) إلى النقود في مواضع، وإلى الأكباش في مواضع أخرى: «يربح الخمس جنيهات فيشتري بهم الكبش الكبير» مع إسناد ضمير العاقل لغيره في قول الكاتب متحدثاً عن البطل: «نظره يمتد إلى السوق، آه إنه مملوء بأنواع مختلفة من الماشية، فيه الكبير وفيه الصغير وفيه الهزيل، ومنهم الذكر ومنها الأنثى» زيادة على تأنيث العيد «ها هي العيد تقترب». ولا أعتقد لظلال الكلمة الأجنبية أثرا هنا، في كون العيد (مؤنثا).

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

إن هذا الضعف اللغوي يعبر عن جهل باللغة وجهل بالصياغة القصصية في الوقت نفسه، فالتعبير اللغوي عادي، بل مبتذل محشو بالكلمات العامية حافل بالأخطاء، والصياغة القصصية ساذجة ركيكة.

وربما كان يقف وراء هذا الضعف اعتقاد من الكاتب في أن العمل الواقعي ينبغي أن ينقل الحدث نقلاً آلياً بكلّ شوائبه في الفكرة البسيطة المستهلكة أو المتداولة وباللغة الضعيفة التي تتداخل فيها العامية بغيرها. وهو فهم ساذج من دون شك للواقعية ولا يفرق بين الغوص في الواقع بعمق في الرؤية وشفافية في التناول وبين الإسفاف والابتذال، فيخطئ فهم الواقعية السليمة التي «تعلي من شأن الحواس والتجارب»[1] تنظر إلى الواقع برؤية أوسع وفهم أعمق، وتعالجه بحذق يتحاشى الإسفاف والركاكة، فيكون العمل بذلك «أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من أخذ ورد»[2]. يترجمان جهد الفنان ومعاناته في استيعاب التجربة والتعبير عنها.

فالتناول الواقعي إذن ليس سردا حرفياً لواقع ساذج يكتفي فيه الكاتب بما يظهر للعيان طافيا على السطح بل هو «عرض متحرك ملموس للفكر الفلسفي»[3] أيضاً، يحاول من خلال المعالجة القصصية أن يعطي «صورة كاملة للإنسان، صورة تشمل جسمه وعقله وروحه»[4].

إن ذلك الضعف في قصة «خروف العيد يأتي من بعيد» رؤية وتناولا: يعرب عن السمات الخاصة بالبدايات الأولى التي يشيع فيها عدم المعرفة العميقة بأساليب فن القصص، وضعف الاهتمام باللغة، واستخدام الصيغ الجاهزة، والتعابير الإنشائية ذات المستويات المختلفة بساطة وضعفا، وهي من ملامح البدايات الأولى، وقد رأينا الكاتب هنا يكرر كلمة «مسكين عمي خليفة» خمس مرات في قصة لم تتجاوز أربعة أعمدة في ثلث من صفحة الجريدة، ويحرص على لحظة «التنوير» كمطلب أساسي، وقد ارتبط ذلك برؤية

---

(١) في حياتنا العقلية، د. زكي نجيب محمود، ص: ٢٠٦، ط: ١ بيروت، (لبنان) ١٩٧٩.

(٢) ما الأدب؟ جان بول سارتر، ت/ د. محمد غنيمي خلال، ص/ ٦٥، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (مصر) من دون تاريخ.

(٣) أعلام الفن القصصي، هنري توماس ودا نالي توماس، ت/ عثمان نويه، ص/ ٩، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، من دون تاريخ.

(٤) المرجع السابق نفس الصفحة.

تميل إلى اعتناق الفكرة الشعبية القائلة: «اللّي خلق ما يضيع» فصارت لذلك (السماء تمطر خرافاً) بل بدا ذلك حتى من خلال العنوان المسجوع نفسه «خروف العيد يأتي من بعيد» وفي ذلك تشجيع على الاتكالية، وهي فكرة تشل إرادة الإنسان في العمل والكسب، وتكتفي بالاعتماد على قدرة الله في تيسير رزق الناس، بينما لا ييسر الله الرزق الا للعاملين له، لا للخاملين والاتكاليين. وفيها زيادة على ذلك: تشجيع مباشر على الكسب السهل السريع بالطرق الغربية، التي تغرس في الإنسان حب القمار وروح المغامرة، مما يمكن الاتجاه سلبي.. ينبذ العمل الجاد المتواصل وسيلة للكسب الحلال المشروع، ويعتنق فكرة الكسب السهل بطرق القمار والمضاربة وما شابهها من أساليب تفسد طبع الإنسان كما تشل حركته في العمل الجاد وإرادته في العمل المنتج، وتحوله طفيليا غير منتج، يسهم في إشاعة الآفات الاجتماعية.

والقصة هي قصة حدث تمكن لخضوع الإنسان للصدف كما تمكن لتيار «القدر» التام الذي يسير أمر الناس في شقائهم أو في سعادتهم، في العوز أو في الرفاهية، بعيدا عن إرادتهم في العمل لتلك السعادة أو في أسباب ذلك الشقاء اجتماعيا أو اقتصاديا أو سياسيا. وإذا اطغت الأحداث في قصة «خروف العيد يأتي من بعيد» فإن قصة «أديب»[1] لمحمد على الغودي هي قصة شخصية، وهذه الشخصية هي شخصية البطل الأديب الشاعر كما يصفه الكاتب مكتئبا، شارد الذهن في ذهابه إلى مكتبه وفي إيابه منه، عازفاً عن مخالطة الناس، مستريبا فيهم حتى صار موضع همسهم وشكهم في نياته، فيحسبون ذلك تعاليا منه وترفعا، بينما هو في حقيقة أمره خجول لا يحسن ربط الصلات مع الآخرين، وقد فشل في تغيير ما بنفسه من انطواء وسوداوية، بل فشل حتى في تغيير مشيته، وقد جدّ ذات يوم جديد في حياته وهو يسلك طريقه المعتاد، فجعله الكاتب يخرج من التفكير في الليلة البارحة وما قرأ فيها من أدب وفلسفة واجتماع ليحدق «في زرقة السماء الصافية الاديم»[2].

وهذا من أجل أن يصل بنا الكتاب إلى الهدف وهو التقاء عيني البطل بعيني واحدة في النافذة: «التقت عيناه بغتة في النافذة التي كثيرا ما لمحها موصدة بعينين عسليتين

(١) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ١٨ أكتوبر ١٩٥٤.
(٢) المصدر السابق.

واسعتين دعجاوين قد كسر النوم اللذيذ من أهدابها فزاد من خضوعها وسحرها ألقا*
تحت ذلك الوجه الصبوح الأسمر روعة وفتنة. وحين حدق فيهما قليلاً وهو ينتفض
كالعصفور بلّله القطر وجدهما ينضحان بالرغبة ويضجان بالمناداة والحب الصارخ
الأعظم»[1].

ويمضي الكاتب في وصف ما يعتمل في نفس البطل ملحاً على تعلقه بذات العينين
العسليتين وتعلقها به «فتبادلا الابتسامة وقليلا من العبارات. كانت حيية رقيقة رقة
النسيم البليل الساري فحق لها أن تعشق أديبا ويعشقها أديب.. وتردد المرة بعد المرة،
وزادت في إغرائه فدخل، وحدثها كثيراً وطويلاً جداً عن الحب والعاطفة، والجمال ،
والطبيعة والديمقراطية، وعن الشعر والأدب»[2]. وهي تريد منه أخيراً أن يمضي معها في
سهرة معربدة، هو يرى في الساعة الحادية عشرة لحظة انصرافه، فتضيق بذلك ويصرّ عليه،
وحين يخرج تصفق الباب من ورائه وقد اعتبرت إعراضه عنها هزيمة لها ووضعاً من
شأنها، فعانت لذلك الأرق وحزّ في نفسها «أنها لم تحطم رأسه بأي شيء طالما صمم على
الانصراف»[3].

وهكذا تصور القصة طبيعة أديب حساس ينشد الحب والجمال في مرأة جميلة جسما
وروحاً فلماظفر بالحب ولقي الحبيبة بدأت تتهاوى صورة المثالية، فزهد في الحبّ بل صار
يضيق به لينصرف غير آسف عن فراق صاحبته.

وقد صور الكاتب الحبيب (الأديب) مخلصاً لعمله جاداً في حياته، وانعكس ذلك في
سلوكه حتى في لحظة انسجامه مع المحبوبة التي بادلته الابتسامة واستقبلته في بيتها، لم تخل
تلك اللحظة من تفكيره في عمله، وهو ما جعله يقرر الانصراف سريعاً لينام وينهض
باكرا للالتحاق بعمله في وقته المضبوط، مما أثار حقنها على هذا الأديب الذي صوره
الكاتب كئيبا باحثاً باستمرار .. في الوقت نفسه.. عما يثير، ولا يجد شيئا يرضي أبدا.

فبدا البطل بذلك شخصية مثالية في حبها وعملها، تنأى عن الواقع بنقائصه وتنشد

* (الفا) في الأصل، لعله «ألقا» فهو الأنسب

(١) المصدر نفسه.

(٢) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ١٨ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا)..

(٣) المصدر نفسه.

الكمال في الحبيبة وفي العمل نفسه، وقدخييت الحبيبة أمله فلم تتوفر فيها كل قيمه، كان يريد جمالها أكثر ألقا متوجها بحبها الأدب والشعر وبتقديرها واحترامها لعمل الإنسان وجهده في وظيفته والجدية فيها، وهذا ذو وصلة حميمة بمثله في العمل وفي الحياة الاجتماعية حيث تبدو مثاليته في العمل من خلال حسّه المهني الشديد الشيء الذي جعل تفكيره في عمل يومه التالي يشغله عن لحظة اللقاء بالحبية، فهو جاد في لحظة الانسجام نفسها مع الحبيبة وفي سلوكه مع الناس، جاد في عمله وفي حبه، ولا يريد أن يظهر للناس في صورة لا يرضون بها عنه، بل يريدأن يراه الآخرون مستقيما في سلوكه، تسمو نفسه عن المصلحة الشخصية والنزوات الخاصة فهو ينشد «المثال الخير» في التكامل بين فضائل البدن والنفس التي «تتكون بالعادة والمران على مرّ الزمن»[1] كما يقول أفلاطون* الذي حمل الشعراء مسؤولية كبيرة في إبراز الأخلاق الفاضلة وتحبيبها إلى النفوس والتعريض بمظاهر الوضاعة والتسفل؛ فعليهم «أن يبرزوا في اتجاهم صورة الخلق الخير»[2] ويمكنوا لقيم العدالة؛ لأن الشباب في حاجة إلى توجيه، فبذلك «نكسبهم منذ طفولتهم المبكرة وبطريقة غير ملحوظة: الحب والانسجام إلى جانب المجال الحق للفكر»[3].

هذه النظرة المثالية في القول والسلوك أسبغها الكاتب على شخصية البطل في وصفه إياه، فبدا البطل شخصية طموحة إلى مثال في الحب والواجب والسلوك. وفي هذا الوصف للشخصية تعطّل الزمن فلم يحصره الكاتب في فترة واحدة، بل راح يغطي الفترات الفاصلة بين موقف وآخر بالإشارة إلى مضي الأيام بشكل رتيب «سارت حياته أياماً وأياماً كذلك»[4] . وقد نحت القصة نحو الحكاية في السرد التقليدي الرتيب لمرور الأيام، بل إن الكاتب يكرر العبارة الواحدة في هذا السرد التقليدي، فعبارة «كان يذهب صباحا لمكتبه كل يوم» في العمود الأول من الجريدة تكررت حرفيا في العمودين الثالث

---

(١) جمهورية أفلاطون، أفلاطون ترجمة: نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد، ص: ١١٨ط: ٢، دار المعارف، مصر، من دون تاريخ.

* أفلاطون: (٤٢٧-٣٤٧ق.م.) من أشهر فلاسفة اليونان، تلميذ (سقراط) وأستاذ (ارسطو) تتمحور فلسفته حول (نظرية المثل) أهم كتبه كتابان أثنان «جمهورية أفلاطون» و «المحاورات» نقلاً إلى العربية.

(٢) جمهورية أفلاطون، أفلاطون، ص: ٥٦.

(٣) المصدر السابق نفس الصفحة.

(٤) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ١٣ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا)..

والخامس. لذا بدا التكرار المسرف في كل الفقرات، فتتكدس الجمل في أثر بعضها بعضا، وهذا لا يزيد الفكرة عمقاً ولا تمكيناً في النفس بقدر ما تمد في مساحة السطور الإنشائية الصرفة.

ويركز الكاتب في كل ذلك على الكآبة التي ترتسم على ملامح البطل والرتابة التي تطبع حياته. يقول في الفقرة الأولى عن البطل: إنه في سرحانه «رجع بهيكله كله إلى الليلة الماضية يسترجع بذاكرته المكدودة المنهوكة ما طالع من أدب وفلسفة واجتماع وعلم نفس وتاريخ»[1] ويعود إلى ذلك في فقرة أخرى فيكرر المعنى واللفظ «هو كعادته يسترجع بذاكرته ما طالعه ليلة البارحة من الأدب والفلسفة والاجتماع وعلم النفس والتاريخ».

هذا المثال عن التكرار الكثير سببه رغبة الكاتب في إضفاء أهمية على موضوعه في المدّ من مساحته، فيقول كل شيء مهما كانت قيمته، مهما وتافها، ولهذا نراه يكثر من الشروح التي ليست بذات قيمة. فهو لم يكتف بالإشارة إلى كون البطل أديبا مهموما بقضاياه الخاصة مؤرقا بقلقه الفكري، بل أراد أن يقنعنا بضرورة التسليم بموهبته الخاصة، فيلح على ذلك في إصرار بشكل خطابي تقريري مباشر، يجتر المعنى ويحشر الجمل إلى جانب بعضها بعضا عن طريق الوصف الساذج والتشابيه التقليدية الضعيفة «إنه أديب شاعر بكل ما في هذه الكلمة من معاني الشاعرية والأدب الحقيقي الصادق، وكان يؤمن إيماناً قوياً إلى حد العقيدة أنه محتاج إلى الأدب والشعر بالضرورة القصوى الملحة كما يحتاج في يومه إلى الطعام والشراب، وكما تحتاج حياته إلى النفس والهواء»[2].

وهنا يلاحظ الارتباط الساذج بالصبغ التقليدية الجاهزة التي لا تضيف شيئا لعناصر القصة في مسارها العام حيث نرى الكاتب يصف البطل في ضعف قدرته على الفكاك مما ألفه من حياة رتيبة، فيقول: إنه «ما بين عشية وضحاها تجده قد عاد سيرته الأولى التي عزم وصمم نبذها وتركها»[3] كما يقول عنه حين التقت عيناه بعيني المرأة الجميلة سلبية أسيرة للرتابة المملة وفي الوقت نفسه حساسة للجميل الممتع المثير، لكنها من جهة أخرى تشعر بأن مستواها الفكري يحتم عليها أن تعيش «حياة سامية لا مطعن فيها ولا غبار عليها»[4].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٤) الرباط المقدس، توفيق الحكيم، ص: ١، مكتبة الآداب ومطبعتها مصر، من دون تاريخ.

وفي حيرة البطل أمام قصور فهمه لآراء الآخرين فيه، ونظراتهم يقول الكاتب عنه: «يحاول حلها وتفسيرها فيرتد عقله عنها خائبا وهو حسير».

وهكذا تنتهي بالكاتب رغبته في الشروح والتفاصيل المملة إلى حشر كل ما يخطر بباله حول «البطل» فلا يتجنب ضعفا في التعبير ولا يتحاشى تكرارا في اللفظ والمعنى، فهو حين أراد أن يعبر عن تلك اللحظة التي انصرف فيها البطل بذهنه وفكره عن لحظته الراهنة إلى التفكير بعمق في ليلته السابقة لم يسعفه رصيده اللغوي بتعبير سليم بديل لقوله «رجع بهيكله كله إلى الليلة الماضية» في حين أن جسمه باق في حاضره وتفكيره وحده كان منصباً عن ليلته السابقة، وهذا بقدر ما يعبر عن ضعف لغوي يعبر عن عدم العناية والاهتمام بالصياغة، فيكرر المعنى واللفظ بشكل فوضوي كما رأينا في الفقرة السابقة مثلاً في استخدام كلمات (عزم) و (صمم) من جهة و (نبذ) و (ترك) من جهة أخرى في قوله: «عزم وصمم نبذها وتركها».

وقد بدا هنا واضحاً الجهل بما تقتضيه الصياغة القصصية الفنية من تكثيف المشاعر وسرعة الأداء وانضباط التعبير، كما بدا واضحاً ضعف الاهتمام باللغة من خلال الصيغ الضعيفة كما لاحظنا، وكذلك الأخطاء اللغوية، فنرى لام التعليل يحل محل حرف الجرّ «إلى» في قوله «يذهب لمكتبه» كما جاء التعبير عامياً بفعل «فاق» بدل «انتبه» في قوله «كان يفيق لنفسه اليوم الآخر»[1] فتتعقّد عبارته ويترتبك بناء الجملة الحافلة بالتكرار لفظاً ومعنى: «كانت جميلة كأجمل ما يتصور الجمال» وتضيع العناية خلال ذلك بموقع الاسم عن الفعل والحرف في مثل قوله «كانت قد تلاقت نظراتهم بنظراته»[2] وهي صياغة رديئة لا مبرر لها في عدولها عن تعبير سليم يعاد فيه ترتيب الفعلين «كانت» و«تلاقت» مع الحرف «قد» والاسم «نظراتهم» فيكون: «كانت نظراتها قد تلاقت بنظراته».

لكن الشيء الذي اقترب فيه الكاتب من التوفيق هو تركيزه على البطل الذي بدا لنا شخصية انطوائية ذات مثل في الحب والعمل والأخلاق، يبحث عنها في سلوك الناس وفي العلاقات بينهم فلا يجدها فيلوذ بانطوائية، وبذلك يتخذ موقفا سلبيا من المحيط الذي يطمح إلى أن يراه في حال آخر يختلف عن حاله الراهنة أي (المحيط)، فيتوق إلى

---

(١) جريدة طرابلس الغرب، ١٨ أكتوبر ١٩٢٣.

(٢) المصدر السابق.

الحب الذى يعمر القلوب وإلى الجد الذى يطبع حياة المجتمع ويلتزمونه. وبدل أن يختلط بالناس ويحاول التغيير من أمرهم في أخلاقهم وتفكيرهم ملتزماً المرونة حريصاً على التفتح: يلوذ بالعزلة، لأنه يجد نفسه عاجزاً عن اقتحام هذا المحيط لنقص في تكوينه الاجتماعي، وهو ما يوحي بتربية أسرية في الصغر حالت بينه وبين المحيط العام، فعزلته عن الاندماج مع الآخرين وشجعته على التقوقع، فأمسى له مزاج خاص يستحب العزلة، فيجعله متفرداً في تصرفه وفي تفكيره يحلم في انطوائيته تلك ويتمنى أن يراها في الناس.

وقد استطاع الكاتب أن يصوره كئيبا حزيناً باستمرار، حييا خجولاً دائماً، ولم تتغير تلك الصورة قليلا إلا حين التقت عيناه بعيني امرأة جميلة أطلت من النافذة فاعترته رجفة ودق قلبه لجمالها، لكن حياءه تغلب عليه في أول الأمر، فنكّس رأسه بذلة «وسار في طريقه يتعثر في مشيته» فَعَبَّر موقفه السلبي هنا عن طبيعتي الخجل والشعور بالإثم من جهة كما عبر من جهة أخرى عن مثله في الحب الخالي من التفكير في الإثم والرذيلة، يحرص على أن يكون حبا مثالياً في قالب رومانسي قائم على الفضيلة، وهو ما جعله في النهاية يصطدم بالواقع فينأى عنه حيث لم يغير من أمره لقاؤه بها في البيت وحديثهما عن الحب، فمنعه الخجل من المضي إلى أبعد من ذلك، كما اكتسحه الشعور بالكآبة واالضجر، وهو شعور بدا في صياغة ساذجة غير مبرر فنياً خلال المعالجة إلا ما يلتمس في طبيعة البطل من اكتئاب وانطوائية، فسعى للفكاك من المرأة الجميلة، بعيداً عنها لينام كي يستأنف نهاره التالي في رتابته المعتادة ذهاباً إلى عمله وعودة منه.

هي الصورة الأساسية التي ترتسم في ذهن القارئ خلال القصة كلها، لكنها صورة بقيت ناقصة انصبت على شخصية البطل في مظهره الخارجي ولم تنفذ إلى أعماقه لإبراز ما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس قوية، كما لم تجل الخلفيات النفسية لتلك الكآبة التي تلوح على ملامحه وتطبع شخصيته.

ويرجع القصور في ضعف الرؤية وضعف التبرير الفني المقنع إلى أن الكاتب قد اقتصر في وصفه على ما يحكم البطل في مظهره العام، ولم يتعمق فيما يحوطه من ظروف مادية جعلته كادحاً باستمرار تطبع الجدية حياته، فلا يترك له ذلك فرصة للهو العابث والمزاح السخيف والثرثرة على قارعة طريق أو في مقهى أو في دكان.

هذا القصور في استيعاب ظروف الشخصية ونفسيتها وما يتحكم فيها من قيم جعل

القصة خالية من المعاناة التي تنتهي عادة عند لحظة التنوير، كما أنها خالية من الصراع والتوتر الحاد الذي يترجم بحرارة ما يعتري الشخصية من تحولات وما تنتهي إليه من مصير، فاكتفى القاص بالوصف السطحي والسرد البسيط والتكرار المملّ، فبدا هدفه الأول والنهائي التحدث عما جرى للبطل بصرف النظر عما يتحكم في الشخصية ومن دون عناية بإعداد عناصر الحدث وهو ما لا يقبل نقديا — من الكاتب- الذي يريد أن يقول شيئا معينا يحمل رؤيته وفكره من خلال الحدث أو الشخصية أو هما معا في قالب فني، فليس «الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض الأشياء بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة»[1].

وهذا يعني أن الكاتب حين يكتب يجب «أن يكون له تصوير رجل يرمي إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوي»[2].

لهذا القصور في الرؤية والتناول طُبِّعَتْ المحاولة في هذه القصة بطابع الحكاية التقليدية وقد أخذت بعضا من سمات المقال القصصي كالمباشرة والتكرار والشرح، لكن المؤكد أن شخصية البطل العادية في صورتها العامة قد ارتسمت في هذه المحاولة من البداية إلى النهاية، وهو كل ما استطاعه الكاتب من خلال السرد على ما فيه من أخطاء في اللغة والصياغة.

وتأخذ المعالجة طابعاً إصلاحياً في قصة «غانية بالإكراه»[3] لعلي حلمي. تقوم بالبطولة فيها فتاة فتحت عينيها في بحبوحة النعيم بين أبويها، فشملاها بالرعاية، وخصاها باهتمام كامل لأنها وحيدتهما، لكن الأيام تتغير فيستحيل نعيم الأسرة إلى شقاء، فقد عجز الأب عن العمل ومرضت الأم، فلم يلبث الهم أن اقتحم قلب الصغيرة الجميلة، وهي ترى الأسرة تستعين ببيع قطع الأثاث لتوفير طعامها، وفتشت عن العمل في المنازل فرفضتها ربات البيوت لجمالها خوفاً على فتيانهن أو غيرة على أزواجهن منها. لكنها وجدت عملاً عند «مصور» بعشرة قروش للشهر، ولم تكف القروش العشرة

---

(١) في حياتنا العقلية، د. زكي نجيب محمود.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) جريدة «طرابلس الغرب» عدد ١٦ نوفمبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

لتغطية المطالب الخاصة بالطعام واللباس لها والدواء لأمها. وسرعان ما آلمها حالها وهي ترى نفسها ذات مساء في المرآة وقد علت وجهها صفرة وذبول، ففزعت لذلك، وأسفت على شبابها الآخذ في الزوال دون أن تنتصر على همها وهم أسرتها، وقررت التغيير من أسلوب حياتها، لذا تطيبت وتزينت ذات مساء وأقبلت على مقر عملها، وهناك وقعت بين مخلب واحد من الباحثين عن متعة الجسد حين جاءها وطلب منها سحب صور له. ولم يجد الكاتب الإعداد للانسجام الذي حدث بينها وبين هذا الزبون، فملأ الفراغ ب«قالت هي.. وقال هو» من دون ذكر لما قالته أو التلميح لما قاله، وسجل مباشرة بعد ذلك «وابتسمت له في رقة وعذوبة ومد يده فلم تمانع، وقبلها فاستعذبت القبلة، وطلبها فتبعته، وعلى حافة الطريق كانت السيارة تنتظرهما، وفي الظلام توارت بهما السيارة»[1].

وهكذا زين لها الشيطان الانغماس في الرذيلة، وتحولت إلى بائعة هوى، فنرى المؤلف في النهاية كأنما يبارك خطواتها في طريق الانحراف، حين صور السعادة الظاهرية التي غمرت الأسرة في الوضع الجديد، فتحول حالها من البؤس والحرمان إلى النعيم، كما توفر الدواء لأمها، فكان الشفاء من المرض «وأكلو الطعام الجيد، والحرير والرياش، وتناثرت أوراق النقد»[2] وهي نهاية تناقش موقف الكاتب خلال القصة، وهو يصور الشيطان يغرى الفتاة بالإثم، كما يصور موقف المجتمع الذي لا يرحم.

ولعل مصدر هذا التناقض بين السياق العام في القصة وتلك النهاية هو ضعف التجربة. وهذا الضعف في التجربة هو ما حال دون الإعداد الجيد --فنيا- للخطوة الأولى في درب الانحراف.

فمن أجل الوصول إلى ذلك أشار الكاتب إلى أنها نظرت في المرآة فأفزعها الذبول الذي كسا ملامحها، فتطيبت وأقبلت على مقر عملها حيث تقدم منها زبون لسحب أوراق، فماذا حدث؟ افتعل الكاتب انجذابا بينهما لم ينم من الحدث أو السياق نمواً سلبياً، فبطريقة مصطنعة جعلها (الكاتب) تبدي إعجابها بصورة الزبون «-ياسلام، كم هي جميلة، اعجبتك؟ - جداً .. جداً. أنت بديع»[3].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

لكن كيف تم الوصول إلى تلك البداية التي كانت بمثابة ضوء أخضر للرجل ليقدم على خطوته؟ لم ينقل الكاتب حركة نفسية ولم يصور وضعا شعوريا خاصاً في العلاقة بينهما، بل لم يلمح حتى بتعبير فني دال يجلي ما كان يعتمل في نفس الفتاة والرجل، كل ما هنالك إشارة غائمة تتمثل في قوله: «وقالت هي.. وقال هو «وقالت هي .. وقال هو» فعل ذلك وصولاً إلى الموضوع ليغطي فراغا كان ملؤه بصورة ما فنية ضروريا لتلك الخطوة بين الفتاة والرجل، ولم يفلح الكاتب في استدارج تلك الصورة لقصوره في فهم الحالة النفسية بين الرجل والفتاة، لنقص في التجربة الفنية، ورغبة في اختلاق المواقف.

ومن موقع ضعف التجربة يأتي الإخلال بعناصر أخرى في القصة. فبينما أشعرنا الكاتب في البداية بإقامة الأسرة في المدينة من خلال الإشارة إلى عمل الأم في تجارة وعمل الأب، وقطع الأثاث في البيت، ولعب الصغيرة في الحي حيث لم تكن تعرف من الحياة «إلا الأكل والشرب والنوم»[1] نراه بعد ذلك يذكر انحراف الفتاة فتبدل أمرها من شقاء إلى رفاهية، وارتبط ذلك بما يشير بأن الأسرة انتقلت في هذا الوضع المستجد من الريف إلى المدينة، وهو تناقض صارخ، فرحلت عن الكوخ «وبإشارة منها (الفتاة) تبعتها أمها وتبعها أبوها، وحطت العائلة رحليها في المدينة حيث الأضواء الخداعة، وحيث الأنوار الباهتة، وحيث الإغراء»[2]وفوق ذلك فإن الكاتب لم يشر سابقاً إلى انتقال الفتاة إلى المدينةبحثاً عن العمل، وهو ما يسهم مع القرائن الأخرى بإقامة الأسرة أصلاً في المدينة.

وضعف التجربة ناتج هنا عن الافتعال المترتب عن نظرة إصلاحية من الكاتب، أراد منها أن يحمل المجتمع وزر الفتاة، ويؤكد بأن المجتمع مسؤول عن ذلك، فهذه الأسرة فقدت الرعاية الاجتماعية (خاصة الأب والأم) مما كان ينبغي أن يوفره المجتمع والدولة صونا لكرامة المعاقين من كبار السن، أو العاجزين عن العمل. بل إن الفتاة نفسها لم تجد موردا شريفاً كافياً لإعالة أسرتها، فَحُرِمَتْ من العمل الشريف النظيف غير المستغل، لذا عجزت عن القيام بأعباء الأسرة، ولم يكفها أجر زهيد يستغلها به رب العمل ، وضعها الخاص والحاجة الشديدة والشعور بالحرمان مما أدى بها إلى الرذيلة، ومن هذا جاء العنوان «غانية بالإكراه» ليعبر على أن الفتاة وجدت نفسها مضطرة لمزاولة ما تكره بعد عجزها

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

عن قهر ظروفها الصعبة، وبعدما أثقلت كاهلها الأعباء العائلية، ولم تستطع المقاومة، فكفرت بالمجتمع والقيم. وهي رؤية إصلاحية تستنهض الهمم لحماية المعوزين، وتدعو للتضامن الاجتماعي بين أفراد الأمة، كما تدعو إلى ضرورة العناية بالبائسين وفي ذلك إصرار على أن المجتمع والنظام مسؤولان عن ذلك لحماية الأفراد من الحاجة التي تدفع إلى الغواية والإثم.

وقد جاءت اللهجة الإصلاحية مباشرة، صارخة في نزعتها التوجيهية، فاستساغت الفتاة الإغراء، واستعذبت اللحن، وتفنن إبليس في العزف حتى أذهلها عن نفسها، وأفقدها رشدها «وقامت مرة ثانية إلى المرآة لتتأكد من صدق هذه المعزوفة فوجدتها جميلة، جميلة جدا»[1] فلم تتردد في الاستجابة لنوازعها التي باتت تنتظر أول فرصة، وقد جاءت هذه الفرصة مع الزبون الذي طلبها فتبعته، وترتفع الإدانة لهما معا سافرة «والعذراء لم تعد عذراء. ودس لها في يدها مبلغا ضخماً بعد أن زودها بهدايا ثمينة، وابتسمت له فقبلها وودعها على أن تعود»[2] ويمتزج الشرح لحالها بين الماضي والحاضر بلغة خطابية توجيهية تنزل بالأسلوب الفني إلى الحضيض «وانبعث لها بصيص من الماضي القريب وما فيه من حرمان وفقر وتعاسة، وما فيه بالنسبة إلى قلبها الذي كان بريئا من نور وضياء»[3].

وقد انصب هم الكاتب في التعريض بالانحراف على (العرض) دون سواه، فهو لم يعرض بشكل كاف الرجل الذي غرر بالفتاة، كما لم ينقد القيم المادية التي تتحكم في تصرفات الآخرين، وإنما ركز أسفه على (العرض) الضائع في حين كان ذلك منطلقا للإعراب عن الشرف الضائع من خلال الحاجة إلى الغيرة، فتكون السبب في اهتزاز القيم والمعتقدات والأخلاق.

بيد أن التركيز على (العرض) جاء من فعل المحيط الذي يرى في ضياعه ضياع كل شيء من المرأة. في حين أنها بداية سيئة لانحرافات شتّى قد لا يعطيها المجتمع أهمية في مستوى أهمية (العرض) الذي ارتبط بالمرأة ولم تتعدها الإدانة للرجل، فالفتاة مدانة بعدما فقدت «تاجها» حسب تعبير الكاتب، وبقي الرجل مصدر الإغراء والتغرير في منأى عن

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

الإدانة. فهو سعيد بصورته، سعيد بثروته وبالفتاة يوقعها في شراكه ولا يجد من يلومه في القصة لوماً شديداً يخصه وإن كانت الإدانة تتجه بالضرورة إلى المرأة فما كان ينبغي تبرئة ساحة مصدر الغواية.

كل هذا يرجع إلى ضعف المعالجة التي جعلت من الموضوع حكاية بسيطة تثاءب فيها الزمن، وتلكأت الأحداث، تستجر أذيلها المحملة بركام لغوي، وشروح لا تغني شيئا. وجاءت التغطية لمرور الزمن تارة بالسنوات وتارة بالأيام وتارة بالساعات «وتقدمت السنون بأمها»[1] «ورمت الأيام وفي كل مرة ترجع الفتاة» «ومرت ليلة تلتها ليال»[2] «ومضت الساعات متتابعة متثاقلة»[3] وفي هذا ملامح من أسلوب «القصّ» في القصة الشعبية لاستعراض انقضاء السنين والأيام بشكل تقليدي يهتم بتعقب الأحداث وتتبعها[4].

وقد اتسم الأسلوب بالتكرار الكثير من خلال السرد الممل والوصف الزائد عن الحاجة «وفستانها الجميل الأخضر بعد أن بقي وحيداً لا يفارق جسمها أبى إلا أن يبلى، ورقعته مرة ومرات، وبلي أيضا، وبلي نهائيا، ولم يعد يصلح للاستعمال»[5].

وهذا التكرار ناتج عن رغبة خاطئة في إثارة عطفنا على الفتاة، جاء ذلك انطلاقًا من نظرة إصلاحية دينية برؤية مثالية تمتطي التكرار والوعظ للتأكيد والإلحاح سعيا لإشاعة الإصلاح في المجتمع، فهمّ الكاتب منصب عن اثارة عطف الآخرين على هذه البائسة، فلا يهتم بالجانب الفني ويغفل عن قيمته في التأثير، غايته الوحيد الاستجابة لرغبة ملحة في الحديث عن مظهر من مظاهر البؤس متجسما في البطلة. وهي رغبة جنحت بالأسلوب في مستوى السرد والوصف معا إلى التهويل من الحال التي انتهت إليها الفتاة بعد عوز الأسرة «وبكت معها الطيور، وانشدت لها أنشودة الحزن من أوكارها، واكتأبت لها الأشجار، وبكت هي بحرارة وتبخرت مآقيها»[6].

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

(٤) انظر: «الحكاية الشعبية» د. عبد الحميد يونس سلسلة المكتبة الثقافية عدد: ٢٠٠، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

(٥) جريدة طرابلس الغرب ١٦ نوفمبر ١٩٥٤.

(٦) المصدر السابق نفس الصفحة.

وهنا نلمس التأثر بأسلوب المنفلوطي في النزوع إلى إثارة الشفقة والعطف على البائسين، وهو مما يبين تأثر القاص بالرؤية السوداوية للمنفلوطي في قالبها الإصلاحي والرومانسي معاً، وقد كانت قصص المنفلوطي (العبرات) ومقالاته (القصصية) (النظرات) لا تزال مقروءة بشكل واسع، وتجتذب شداة الأدب ليس في الشرق فحسب وإنما في المغرب العربي أيضاً.

وقد بدأ تأثر القاص واضحاً سواء في الفقرات السابقة أو في هذه الفقرة التي تكمل وصف الحال التي أصبحت تعيش فيها البطلة: «وأخذت السماء تدمع رذاذا لتعاسة هذه العائلة التى خط لها القدر في صفائحه بأن تعيش في ظلمة حالكة إلى الأبد، وتسكب الدمع السخين لهذا الجسم الغض الذي افترسه الفقر ولم ترحمه قلوب الناس التي طلت عليها غشاوة وأعمت بصيرتها الأنانية والجشع»[1] فهي روح (منفلوطية) حساسة، شديدة التأثّر للبائسين، حريصة على المبالغة فيما ينالهم من ظلم وما يترصدهم من إحباطات.

وقد برزت في القصة روح رومانسية شفافة تتوق إلى العدالة الاجتماعية وتطمح إلى مجتمع إنساني كامل يتراجع فيه البؤس والشقاء وتعم سائر أفراده السعادة المحبة والوئام.

وقد عبرت القصة بالنسبة للكاتب عن بدائية التجربة، وضعف في الرؤية والمعالجة ، واكتفاء بالصيغ الوصفية العادية، والأسلوب الخطابي الجاهز والشروح غير الضرورية، والمباشرة الحافلة بالتكرار والاستطراد مما يجعل المحاولة مزيجا من حكاية ومقال قصصي[2].

وربما كانت من أحسن المحاولات الأولى في نشأة القصة الليبية قصة «غرام راعية»[3] لكامل حسن المقهور، افتتحها ببيت جرير المعروف:*

لولا الحياء لها جنى استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار

فيشعرنا الكاتب بذلك أن الحدث يتمحور حول قصة حب ومودة انتهت فيها الحبيبة

---

(١) المصدر السابق.

(٢) انظر القصة الجزائرية القصيرة، د. عبد الله خليفة ركيبي، ص: ٥٥ وما بعدها، ط/ ٣ الدار العربية للكتاب (ليبيا-تونس) ١٩٧٧م.

(٣) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٣ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

* بيت في زوجته .

إلى القبر، وتركت في نفس البطل لوعة وأسى، وقد جرت أحداث القصة في الريف بين شاب وفتاة عقد الحب بين قلبيهما، فأصغيا إلى بعضهما وتناجيا في المرعى وقت الأصيل وقرب الخيام تحت ضوء القمر.

إذن فميدان القصة الريف وهو ميدانٌ رومانسيٌ حالمٌ استغله القاص في التركيز على ساعات من أصائله ولياليه المقمرة، وهو ميدان محبب إلى قلب الرومانسي لأنه يرضي قيمه في الحب الصادق والوفاء ويرى فيه موطناً للبراءة والوفاء، لا يتقيد الحب فيه رغبات خاصة لا عاجلة ولا آجله، ولا يخضع لمصالح مادية خالصة مما يشيع عادة في المدينة من اختلال للقيم وتباينها، والنفاق المتفشي بين الناس، وغدر وأنانية يطبعان كثيراً من التصرفات مما يخضع الحب للمصالح المادية المتبادلة بعيداً عن وجيب القلب الصوت الوحيد الذي يطرب له الرومانسي ويستجيب له.

وما طرب البطل في هذه القصة لناي صاحبته بين أحضان الطبيعة ثم انتشاؤه بصوتها العذب ونظراتها الحالمة وقت الأصيل، أو تحت ضوء القمر في جنح الليل إلا برهانا على سلطان ذلك القلب وتحكمه فيما يفعل البطل الرومانسي أو يعرض عنه.

والبطولة في القصة لضمير المتكلم وليست للراعية كما قد يفهم من العنوان، فبطولتها لا تأتي إلا في المستوى الثاني، لأن الكاتب تحدث بتركيز عن حب الفتى لها وإصراره على رواية قصص الحب للآخرين من وحي حبهما، ثم يهاجر ويعود من أجلها فيجدها قد ماتت فلا يملك سوى الدمع يذرفه على قبرها استجابة لإحساس رومانسي يمجد خلود الحب والوفاء له في الريف الحالم.

فحبيبة البطل إذن راعية أترعت قلبه بألحانها وداعبت شغاف قلبه بنايها المتموجة ألحانه بعيداً عن الحي في الريف فهرع إليها في المرعى، فكان «الحب الأول، والعذاب الأول وكانت قصة»[1].

بهذه العبارة ختم الكاتب فقرة التقديم لقصته التي نشرها في ثلاث حلقات من جريدة «طرابلس الغرب» ودارت فيها لأحداث على ثلاث مراحل.

يصف الكاتب في المرحلة الأولى الظروف التي التقى فيها البطل بالراعية وهي ظروف الحرب العالمية الثانية، وقد ترك الناس المدن وهرعوا إلى الريف، وهناك يشعر

(١) المصدر السابق.

البطل بالضيق الشديد والرتابة المملة في حياته حتى انتهى إلى سمعه ذات يوم صوت ناي آت من بعيد فتلمس طريقه إليه، فإذا هي فتاة تنفخ في نايها تحت شجرة وترعى قطيعها هناك. ورغم ما أصابها من ذهول ووجل فقد هدأت واطمأنت إليه كما ارتاح إليها وراح يشكوها همومه، فامتطى الكاتب في ذلك التشابيه التقليدية «أتعرفين الطفل اليتيم الذي فقد أمه التي تحبو عليه؟ أتعرفين الحمل الصغير الضال دون راع يحيمه؟ إنني كذلك. فهل لك أن تكوني أما لقلبي وراعية لروحي»[1] وكانت بسمتها في هذا الموقف بسمة عطف على محروم أكثر من كونها بسمة حب وحنان، لكن الكاتب حاول أن يظهرها بعد ذلك في مظهر العاشقة للبطل مساء ذلك اليوم حين اجتمع الرجال في بيت أحدهم بـ«النجع»* أو الحي وحضر سمرهم الأطفال، وشرعت النساء تقدمن الشاي، وبين الجميع شيخ منهم شاعر، يقص عليهم قصص الحروب والغزوات بينما كان قلب الفتي (البطل) يضج بقصة اللقاء مع الراعية الجميلة تحت الشجرة. لذا تجرأ وسأل الشيخ؟ «أما عندك قصة غرام؟»[2]. وبدا السؤال غريبا للشيخ، بيد أنه يرد في وقار: «نحن بين الخيام، وفي وسطنا حريم»[3] كأنما أراد البطل من الشيخ أن يتحدث عن الحب لتسمع الحبيبة وهي بين النساء اللواتي كن يجئن بالشاي ويذهبن ليعدن بالشاي مرات متتالية «والغيد يذهبن ويجئن بأكواب الشاي وعيناي تنهان عما بصدري وما في قلبي إذ أطلت حسناء الأصيل»[4].

ويسهو الكاتب عما تقتضيه العادات والتقاليد التي تحرم الحديث عن الحب وسط الأسر وتجعل بين الشباب والشيوخ مسافة كبيرة من الإجلال والاحترام، فيترك بطله يقول للشيخ القاص: إن «لي من الوقت لفراغا ... والليلة عندي قصة قد تنال إعجابكم، فمن بطون الصحاري هبت نسمات حوادثها، ومن رمال البيد خرج صاحبها وصاحبتها»[5].

---

(١) المصدر السابق.

* النجع، جمع (نجوع) اسم لبيت الشعر، يطلق عادة عن حي من الخيام، ويعبر عنه في الصحراء الجزائرية بـ«السماط» أيضا كما تطلق كلمة (النجع) على «المرحول» الضخم المتكون من مجموعة راحلين، فيكون ذلك مستمدا من كلمة (المنتجع) أو (المستنجع) وهوالمكان الذي يقصده الناس طلبا للكلإ.

(٢) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٨ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق.

(٥) المصدر السابق.

وهكذا يبدأ البطل في المرحلة الثانية من القصة حيث يستعيد قصته مع الراعية مضفيا عليها شيئا من الخيال، محاولا في ذلك الاسترشاد بقصة «مجنون ليلى» بل هو يصرح بذلك «وقفزت إلى ذهني قصة المجنون وليلاه»[1].

هنا تكمن الإشارة إلى ضعف الإعداد للانسجام بين عناصر الحدث، فالشيوخ الذين كانوا يتحرجون من الحديث عن الحب وسط الحريم أصاخوا السمع، بل عبروا عن استحسانهم لقصة الحب التي رواها البطل، فانفض السمر بعدما نالت قصته «الاستحسان من الشيوخ قبل الشباب»[2].

لكن البطل يفاجأ بصاحبته تلاحقه: «والتفت، وجدتها أمامي، فتاة الأصيل في لباسها العربي المتواضع والقمر يداعب شعرها المتهدل الفاحم»[3] ويحاول الكاتب تكثيف المشاعر العاطفية بينها وبين البطل ليعدنا إلى لحظة الفراق الموحشة بعد ذلك حين عزم أبوه على الرحيل إلى المدينة بعد نهاية الحرب، لكنه يعدها بالرجوع بعد «سنة أو سنتين» ويؤكد لها رغبته في أن تكون زوجته المختارة مستقبلا التي لن يكون لهن بديل، فيعود مستقبلا، مستقلاعن أبيه ليتزوجها. وهنا تنتهي المرحلة الثانية، لكن «مضت، ومرت سنتان، وخمسة* ولم أعد إليها»[4] غير أنه يقول بعد ذلك مباشرة «بعد الخمس سنوات رجعت إلى المدينة، وقضيت بها أياما، ثم ذهبت إلى محط قبيلتها» وهنا تبدأ المرحلة الثالثة. لكنه لم ير الحبيبة فذهب إلى الشجرة التي شهدت ميلاد حبهما، وهناك رأى قبراً وعليه عصى «تآكلت قليلا ومع ذلك عرفتها». فهي عصى حبيته، فأخذه البكاء، ولا يطول أمره في موقفه هذا حتى يقف شيخ غريب، يحكي له عنها، بأنها كانت أجمل فتاة في القبيلة «أصيبت بالجنون منذ سنة تقريبا، وصارت تهذي بقصة يسمونها قصة المجنون، كانت تحدّثهم النساء عن الحب، وتجمع الأطفال وتحدثهم عن الغرام، وتجلس إلى الرجال تحدثهم عن الغدر والوعود الكاذبة» وهذا سعى وراء المبالغة في وصف الإحساس مما جعل العاطفي جعل الكاتب الشيخ يضيف بعد ذلك: «وقبل أن تموت أوصت بأن تدفن

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) جريدة «طرابلس الغرب» عدد ٢٩ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

* الكتابة الصحيحة للعدد هنا (خمس).

(٤) جريدة «طرابلس الغرب» عدد/ ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

تحت هذه الشجرة الضخمة، وأن توضع معها عصاتها». وبعدما ينهض الشيخ يستدرك فيعود ليوصي البطل «إذا كنت من السعدينة ووجدت (فلان) أنه حبيبها كما يقولون فقل له أنها انتظرته ولكن القدر لم يمهلها»[1] وهنا يبرز الافتعال أكثر في خضم حرص الكاتب على التمكين لمشاعر العطف الإنسانية عليها، ويتم قصته بنهاية عادية تستدرج معنى البيت الذي افتتح به القصة «واليوم بعيد عنها تزورني ذكراها»[2].

وحين نتأمل الإطار العام لهذه القصة نجد أنها رواية أو قصة طويلة سواء في عنصر الزمن أو الأحداث والطول، فهي رواية مضغوطة مركزة إلى جانب ما يتمثل فيها من سمات القصة الشعبية التي أشرت إليها سابقاً.

وقد دارت الأحداث الأساسية في أهم جزء من القصة أثناء الحرب العالمية الثانية، فامتد فيها الزمن ما يزيد عن خمس سنوات، استعرض الكاتب مشاعر البطل قبلها وبعدها، ولم يترك الإحساس بمرور الزمن يستشف من نسيج القصة، بل راح يستعرضه بشكل تتلاحق فيه الأحداث بصورة تقليدية مقصورة، اكتفى فيها بالتسجيل للسنوات المنقضية من دون أن نعلم فيما انقضت، بل من دون أن تفيدنا الإشارة إلى انقضائها بشيء غير الفترة الزمنية المتمثلة في سنوات خمس وموت الحبيبة فى أثنائها. فلم تكتب الأحداث بقلم قاص يحسن إعداد الزمن وتكثيفه ثم يصبه في قالب معين، وإنما كتبت بقلم كاتب مقال قصصي، يحكي ما حدث بين الراعية والفتى العاشق المحبوب، على شكل «عرض حال» لبداية حبهما ونهايته. وهي بداية نمت في الريف، وانتهت فيه. ولذا كان طبيعيا أن تنقل القصة صورة من الحياة في الريف، وتقاليد الحياة الاجتماعية فيه.

فالحياة الاجتماعية في الخيام، والناي والراعية في المرعى مع أغنامها جزء من الحياة الريفية. ومن ذلك ينقل الكاتب جانباً من العادات والتقاليد. فالسمر في إحدى الخيم وحضور الشيخ والشباب وحتى الأطفال من سمات الحياة الاجتماعية في السهرات الريفية. ويرصد الكاتب ذلك فيصور في مقطع من القصة أحد الأسمار التقليدية في الريف، فحرص خلال ذلك على جعل الراعية الحسناء التي لقيها الفتى أصيل ذلك النهار تسهم في تنشيط السهرة بإحضار الشاي، فاستأثر بها تصوير مشاعر البطل

(١) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

(٢) المصدر نفسه.

الرومانسية الحالمة، حتى جعله ذلك يسهو عما في كلامه من تناقض، حيث نراه يذكر في بداية الفقرة أن النساء والصغار قد ناموا ثم لا يلبث حتى يتحدث عن النساء في جيئتهن بالشاي وذهابهن ليعدن به من جديد «وهجع النساء واجتمع الرجال في بيت أحدهم يتذاكرون أيامهم. ويذكرون ماضيهم .... والغيد يذهبن ويجئن بأكواب الشاي» بل بدا غريباً هنا أن يطالب فتى الشيخ بقصص الحب بدل الحروب والموت، وقد فعل الكاتب ذلك من أجل استدارج البطل لرواية قصته مع الراعية بشيء من التحوير.

في هذا السمر تتجسد صورة تقليدية مما يدرو في السهرات من قصص شعبية عن «الجنيات» وأبطال الحروب، تحكى تلك غالبا العجائز ويحكى هذه غالبا الرجال. وهنا يتجلى لنا أثر القصة الشعبية في خيال الكاتب، فاختار القاص شيخا شاعراً، وأضفى على جو السمر إحساسا مترعا بالبطولات الخيالية يستمع إليها الجميع في إجلال، وترعاها الحسان بأكواب الشاي المدهش. وهذا الجو الشعبي ارتبط بصورة أخرى شعبية بدروها، هي صورت «مجنون ليلى» في ذهن البطل، كما اختار في النهاية شيخا ينبئه بمصير حبيبته الراعية، وكأنما الشيخ هنا شبح أسطوري جاء لينبئ البطل ويختفي كما ظهر فجأة «وغاب الرجل كالشبح، وتركني لنفس يلفني الظلام رويدا، رويدا، وقلبي يرتعش كمن مسه الشيطان»[1] وربما كانت الرغبة في أن تكون شخصا غير إنسي هي ما جعلت الكاتب يحدد ملامحه بـ«شيخ أشعث» ظهر فجأة وزيادة عن العنصر الأسطوري فإن آراء الشيوخ –شعبيا– حكمة، وفي أقوالهم توجيه وعبرة، لما مروا به من تجارب، وما قاسوه من محن، وما خبروه من شؤون الناس و الحياة*، وقد يجوز لنا أن ندرج في الملامح الشعبية هنا عصا الراعية التي أوصت بأن توضع على قبرها، لكن الكاتب حين يسجل– من خلال الشبح الذي أنبأ البطل بظروف موتها– أنها ماتت بعد ما انتظرت البطل طويلا يذكر أن العصا أصابها تآكل فهل كانت السنوات التي تقل عن خمس كافية لأن يصيب التآكل عصى الراعية فتكون عصا أثرية أكثر من كونها عصا عادية؟ إن ذلك آت من رغبة الكاتب في التضخيم للأشياء والحوادث، والمشاعر العاطفية، وقد استأثر الجانب العاطفي بالاهتمام الكامل للكاتب، فاتسمت الصياغة بالطابع الرومانسي الحالم، فصارت الطبيعة كأنما هي ذات آذان تصغي بها لآهات الإنسان فتحتضنها، تخفف عنه المحنة

(١) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

* كما تمثل ذلك الحكمة الشعبية القائلة: «اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة».

وتشاركه التجربة.

تستجيب هذه الطبيعة للفتاة الحالمة في لوعتها وأتراحها كما تستجيب للفتى في مشاعره العاطفية المضطرمة في حبه أو في لوعته على الفراق، فهي «فتاة في رقة النسيم بوجهها الطاهر الصغير، وكانت تغني وكأنها في شبه إغماءة أو شبه حلم، تخرج الألفاظ من فمها جميلة صادقة تعبر عن النفس الباحثة عن الحب، ومع كل مقطع كانت آهة هادئة تشق قلبها في طريقها إلى الأم الرؤوم الطبيعة»[1] وصَوَّر الكاتب الحبيبة حين فاجأها البطل بصور استمدت بدورها من الطبيعة «ألست في حاجة إلى الراحة؟ إلى الهدوء بين هذه الأحراش»[2]. وتركيز الكاتب على الجانب العاطفي في تصوير الحبيبين جعله يكرر كثيرا من أفكاره رغبة في إشباع حرمان في نفس البطل «ثم نظرت إلي من خلال أهدابها المسدلة الطويلة، وزمت شفتيها كأنها تدعو إلى القبل»[3] وقد أدّى به هذا التكرار إلى تفصيلات مملة في علاقته بها في اللقاء وفي الفراق، بل تحوّلت الصياغة إلى تقريرية صارخة طبعت القصة بطابع المباشرة، واثقلتها بالمترادفا اللغوية «ويممت شطر الظلام، شطر هؤلاء القادمين من المدينة بأفكارهم المسمومة بالمادة، المصبوغة بصبغة المدينة الجوفاء، يعيشون بالنهار يتداولون مادتهم، ويرتاحون بالمساء يعدون دخلهم وينامون وتحت وسائدهم أموالهم. يممت نحو الظلام وكأني أطير عن هذا العالم»[4].

وربما تجلى الحرص على إبراز الجانب العاطفي المثقل بالتكرار في هذه العبارة التي يعد فيها البطل صاحبته «ولكني سأعود، سأعود لاتزوجك، ولن أستطيع أن اتركك فأترك نفسي معك، كما أن ظروفي الحاضرة لا تمنحنى القدرة على أن آخذك معي» ويبقي مصرا على تأكيد هذه النية، مكرراً المعنى مصرحاً بحبه المكين لفتاته التي كان يرى فيها تعويضا عن الأم، كما يريدها زوجة حبيبة، و (راعية) أيضا كما يقول: «ويعلم الله أنني لم أنسها، وأني كنت أريدها زوجة، وأما، وحبيبة، وراعية، ولكني سافرت إلى الخارج لطلب العلم فلم أرجع إليها، كأن* روحي تائهة في أعماق المجهول، أو في أغوار الماضي السحيق»[5].

---

(١) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٨ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

(٢) المصدر نفسه.

(٣) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٩ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

(٤) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

* هكذا في الأصل، والصحيح (كانت) ربما الخطأ مطبعي.

(٥) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٨ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

وبين البداية والنهاية سادت النظرة الرومانسية الموضوع، في شكل بدا فيه ضعف الكاتب واضحاً في معالجته الفنية لهذا الموضوع.

وهكذا نلحظ طبيعة البدايات للقصة الليبية، وفى إطارها تتبين حداثة التجربة في هذه القصة بالنسبة لهذا القاص وهي تجربة متعثرة جاءت فيها القصة على شكل مقال قصصي اتسم بالحرص على الاستعراض التقليدي للفترات الزمانية، ومحاولة التركيز على البيئة الريفية أثناء الحرب العالمية الثانية، كما حفلت بالشرح للمواقف والتكرار في الأفكار، والتشابيه التقليدية، والصيغ العفوية الركيكة، مثلما اتسمت بالروح الرومانسية مع ما فيها من عناصر الافتعال الناتجة عن بداية التجربة للقاص الذي يريد أن يضفي على موضوعه أهمية خاصة، فأثقل الموضوع بالأحداث الثانوية والصيغ الإنشائية.

وإن سيطر على هذا المقال القصصي في شكله العام فكرة عامة هي ذلك الحب الرومانسي الغابر بين الفتى والفتاة فقد ظهر فيه عنصران أساسيان؛ يتمثل الأول في ذلك اللقاء الأول بين الفتى والفتاة تحت الشجرة منسجمان معا، ويتمثل العنصر الثاني في وقوف البطل على قبر حبيبته حين فاجأه الشيخ واختفى.

وقد أعطى العنصران معا صورة رومانسية من خلال وصف الموقف بينهما، أنه موقف الفتى والفتاة، ارتفعت أنغام نايها فهرع إليها وتبادلا النظرات والمشاعر تحت الشجرة في الريف، وماتت ميتة رومانسية فدفنت تحت الشجرة وعلى قبرها عصاها وجاء هو ليذرف الدمع على القبر الذي يضم رفاتها.

فلم يعبر الكاتب عن (غرام راعية) فقط —على ما فيه من افتعال— بقدر ما نقل مشاعر البطل الرومانسية في حبه لهذه الراعية، فصوره فتى أيضا يشتاق إلى أن يعانق الحبيبة «وزمّت شفتيها كأنها تدعو إلى القبل»[1] وتتوق إلى أحضانه وهى «فما أن رأتني حتى ارتمت على صدري تشهق وتبكي».

السيطرة على ليبيا منطقة بعد أخرى، شاء «بنيتوموسوليني»* (Benito Mussolini)

---

(١) جريدة «طرابلس الغرب» عدد: ٢٩ أكتوبر ١٩٥٤، طرابلس (ليبيا).

* ولد (موسوليني) في (بريد ابيو) (Predappio) بإيطاليا، وانتسب إلى الحزب الاشتراكي حتى بدايات الحرب العالمية الأولى، وبعد ما انفصل عن الحزب عمل بعد الحرب على تكوين حركة فاشية، تضمّ مزراعين، وبوجوازيين صناعيين، وفئات من الطبقة الوسطى. ولم يلبث أمر الحركة حتى تعاظم في مختلف أنحاء إيطاليا بزعامة (موسوليني) الذي أوصلته زعامة الحزب الفاشي إلى السلطة في ١٩٢٢، فعمل على توطيد النظام الفاشي، وكان من أخطر التدابير التي اتخذها هو جعل السلطة=

الذي وصل إلى السلطة في ٣٠ أكتوبر ١٩٢٢[١] أن يزور ليبيا ليطلع على الوضع، وهو موضوع القصة التي تشير إلى عمليات السلب والنهب التي كان يمارسها الإيطاليون، وتصور أسلوب الحاكم الإيطالي العلم في ليبيا (باليو)* الذي جند العملاء والمرتزقة فتحالفوا معه، ونشطوا لاستقبال «موسوليني » وقد أقبل واحد من هؤلاء العملاء على المواطن «فرعاس» صانع الروح المشهور بالاتقان والجودة يريد منه صنع (سرج) ليبي «لموسوليني» فيحاول (فرعاس) التهرب بادعاء أن في يده رعشة، لفالج خفيف هو من آثار السجن، وبذلك يكشف للعميل أنه من العرب «الفلاقة»** الأمر الذي جعل هذا الأخير يهدده، كي ينجز السرج مما اضطر المواطن (فرعاس) للقيام بذلك، وفي الوقت نفسه رأى ذلك فرصة مناسبة لينتقم — على طريقة الكاتب الفكهة — فدس في السّرج مسمارا وخز (موسوليني) لمجرد امتطائه الحصان بعد وصوله، فصرخ صرخة حسبها الناس (المتجمهرون) في الساحة إحدى صرخاته الهستيرية وهو يخطب فصفقوا له، بينما تدارك (باليو) وعملاؤه الأمر، وتداركوه بالاستعاضة عن السرج بآخر. ولم يلبث (فرعاس) كثيرا حتى وجد نفسه يقاد إلى السجن وهو يحتضن سرج أبيه الشهيد وعليه بقايا من دم الأب وثقب الرصاصة التي أصابته «كان وهو يساق إلى السجن والتحقيق يحتضن سرج حجأبيه، ويقبل لطخة الدم المقدس فيه»[٢] من مناجا وعنوان القصة (مسمار لموسوليني).

=تحت زعامته، وقد تبنى نظامه كتلة الحزب الوحيد (وهو حزب موسوليني الفاشي). وقد ألقي بلده في أتون، الحرب العالمية الثانية إلى جانب ألمانيا، وهو ما أثار سخطا في صفوف حزبه نفسه، ولذا معدم بأيدي أنصاره أنفسهم في نيسان ١٩٤٥، بعد دخول الحلفاء روما في ٤ جوان ١٩٤٤م، لمزيد من الإيضاح، راجع «الموسوعة التاريخية الحديثة» بيير رونوفن، ترجمة، د. نور الدين حاطوم، تاريخ القرن العشرين، الفصل الرابع، ص/ ١٨٣، دار الفكر الحديث لبنان) ١٩٦٥. والتاريخ الدبلوماسي (المجلد الثاني) ص/ ٥٧ [دار الفكر الحديث لبنان ١٩٦٦م.

(١) انظر (الموسوعة التاريخية، المجلد الأول (تاريخ القرن العشرين) بيير رونوفن، ترجمة، د. نور الدين حاطوم، ص/ ١٨٣، ١٩٧، ط/ ١، دار الفكر الحديث.

* وهو شخصية عادية من الحكام العسكريين الذين تعاقبوا على ليبيا.

** نلاحظ هنا أن كلمة «فلاقة» كانت تطلق على المجاهدين في ليبيا كما أطلقت أيضا على المجاهدين من لدن الاستعمار الفرنسي أثناء الثورة الجزائرية، وقد أطلق على المجاهدين بتونس.

(٢) قصة (مسمار لموسوليني) مجموعة: «حفنة من رماد» علي مصطفى المصراتي، ص/ ٣٢.

فالقصة تصوير لشخصية استعمارية عادية هي شخصية «بـاليو» ذى اللحيـة المدببـة والغطرسة الاستعمارية «يلهو ويعربد ويـصطاد في جنبـات الـصحراء، ويغـامر بطائرتـه الخاصة بين الفنادق في الجبال والشواطئ، بناها على أحدث طراز ليقضي فـترات معربـدة مع محظيات في ليال دافئة»[1] وتصوير لفئة ضالة، ضعيفة الإرادة، متنكرة لوطنها، جعلت نفسها في خدمة الاستعمار، فسخرها كامتداد لمهام شرطته، تحميـه وتكـون عينـا لـه عـلى مواطنيها، وواسطة في الوقت نفسه بينهم وبين المستعمر الذي تـشتد حاجتـه لمثـل هـذه، العناصر في كل المجتمعات المستعمرة.

وهي العناصر التي كان (فرعاس) يكره أن تقع عيناه عليها، لكن واحـدا مـن هـذه العناصر يقف أمامه في تشف، يتأمّله في دكانه، وهو «يتلكأ في سـيره وفي يـده سـوطه ذو النقوش المطرزة، وقبعة فوق رأسه من قبعات (الأروام) ومع أنه مواطن عـاق، ويعـرف العربية، كان هذا المسخ يتكلم برطانة إيطالية ركيكة. تعوذ فرعـاس عنـدما رآه، ودخـل دكان فرعاس وألقى تحية بطيئة باهتة من طرف أنفه وشفتيه أشبه مـا تكـون بمقعـد قـط أجرب»[2].

كما صورت القصة في الوقفة الثانية الأساسية، وهي شخصية (فرعاس) الماهر الـذي «يضع بأصابعه سروجا عربية أنيقة، يفتن في صنعها ويختار لها أجود أنواع الجلد والخيوط، وقد وضع على الرف في دكانه ذلك السرج الذي يعتز بـه، سرج لـه ذكريـات مقدسـة في نفسه، ينظر إليه كل يوم، يشده إلى ماض عزيز لديه»[3] هو ماضي أبيه المجاهد الشهيد.

إتقانه لحرفته هو الذي جعل الاختيار يقع عليه لإنجاز مـا يكـره فعلـه، وهـو صـنع سرج (لموسوليني) لكن حقده الدفين جعل منه شخصية وطنيـة تحـاول الانتقـام، لكنهـا شخصية لم تحسن اختيارها في ساعة الاختيـار. وأن مـا اعتـبره الكاتـب انتقامـا ذا طـابع فكاهي لا يحقق شيئا، والنتيجة فإن لك لا يعطي الشخصية قيمة كبـيرة، وإنـما هـو تعبـير شفوي عن الحقد المقيم في النفوس تجاه الاستعمار وأقطابه.

وقد بدت العملية على درجة كبيرة من السذاجة المتمثلة في إقدام البطـل عـلى الفعـل

(١) المصدر السابق، ص/ ٩.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٨.

من دون أن يحتاط له، كأن يختار هذا المستوى من (الانتقام) المتاح له ثم يختفي نهائيا، فارا من بطش الاستعمار أو ثائراً عليه بدل أن ينتهي خانعا ذليلا مجهول المصير في قاع بحر أو عبر المشنقة كما تصور الكاتب.

لكن الكاتب اختار للمناضل (فرعاس) استسلام الجبناء، ففتعل له نهاية يقاد فيها إلى السجن، وأحسن ما فيها أنه يحتضن سرج أبيه الذي سمح له المؤلف -وحده- أن يحتضنه وهو يقاد إلى السجن، كما جعله يلثم فيه «الدم المقدس» دم أبيه الشهيد، وهي تمثيلية توضح بالافتعال، حيث اختارها الكاتب لإثارة حماس قارئه البسيط، وما كان الوقت كافيا لفرعاس ليقوم بها وما كان الاستعمار أيضا ليسمح بهذه الحركة التمثيلية ذات الطابع الوطني ذي الصبغة الرومانسية. هذه الصبغة الرومانسية بتطلعاتها الثورية هي المبرّر الأساسي للمبالغة الناتجة عن الحماس الوطني الذي جعل القاص يندفع في الكتابة العفوية التلقائية، لأنه منساق وراء مشاعره الوطنية الفائرة استجابة للحظة الإحساس، فيسهو بذلك عما قد يقع فيه من تناقض، كما ينعدم أو يقل اهتمامه بالجانب الفني في بناء الحدث ومعالجته، لأن ما يشغله هو نقل كلّ ما من شأنه أن يؤكد حسّا ثوريا في المواطن الليبي، ويصور غطرسة وجبروتا في طبيعة الحاكم الإيطالي الفاشي.

ويرتبط بهذا الافتعال في المواقف والمبالغة في تصوير الأحداث التقريرية الساذجة: «أقيم الحفل، وحشدت الجماهير وساقوها إكراها إلى النواحي الأربعة التي تبعد عن مدينة طرابلس»[1] وكذا الوعظية المباشرة «وكم كان يكره (فرعاس) في دخيلة نفسه أن تدوم الأيام ويشتري منه السرج أولئك الطليان الذين راقت عيونهم الصناعات الدقيقة، ودهشوا لصناعة هذا الفن المطرز، ولولا لقمة العيش والإبقاء على رمق الحياة لما باعهم فرعاس صناعته وفنه»[2] فبعد ما جعل الكاتب (فرعاس) يتهرب في البداية من إنجاز السرج كرها للأعداء ثم رضخ للتهديد جعله هنا يستجيب عن رضى حرصا على لقمة العيش، وهو ما يؤكد عفوية الكاتب في الانسياق وراء قلمه من دون تخطيط ومراجعة لتنسجم الأفكار وتنمو عناصر القصة في السياق العام نموا سليما.

ونلاحظ في القصة بشكل واضح التكرار والخطابية الصارخة التي اختلط فيها

(١) حفنة من رماد، علي مصطفى المصراتي، ص:٣١.
(٢) المصدر السابق، ص/ ١٩.

الأسلوب الإعلامي بالتعليق التنديدي بالاستعمار «عقد الوالي- باليو- اجتماعات في قصره مع حفنة من الذين جمعلهم حوله بشتّى الوسائل، بالمال أو بتهديد السلاح، وبألوان من الإرهاب. وقطع المذياع برامجه وأذاع خبرا عاجلا، ووضع الناس أيديهم على قلوبهم، الأرامل واليتامى والمنكوبون في أموالهم وأولادهم، والشباب الذي يساق إلى منظمات «الميليشيا» سوقا بالإكراه، ترى هل هو تصفية ما بقي من أبناء الشعب؟ أو هي بواخر جديدة تحمل الآلاف من المعمرين، يأتون حفاة عراة جوعى، لينتزعوا خيرات أراضي ليبيا، هل هو تجنيد إجباري جديد، وسوق الآلاف من أبناء الشعب في طوابير إلى ساحة الحرب دفاعاً عن إمبراطورية روما وإضافة رقعة إلى أرضها، هل هو إبعاد المواطنين، وجعل محتشدات جديدة وتطويح الآلاف* من المواطنين من أبناء المدن والسواحل والقبائل إلى جوف الواحات، ووراء الأسلاك الشائكة في الوديان... وأعلن المذياع أن هناك بشرى لأبناء ليبيا ...... أعلن (باليو) أن الزعيم سيزور طرابلس، وجمعت سلطات الاحتلال المشايخ والأعيان، وأنواعا من الصعاليك المحترفين حرفة النفاق في موكب المستعمر، وسيق المشايخ والأعيان إلى مبنى البلدية وهم يخبون في ملابسهم الزاهية مطاطئي الرؤوس»[1].

وهذه الجوانب في الصياغة تجعل الموضوع مقالا قصصيا، لا قصة فنيه تعتمدالإيجاز، وتكتفي بالإشارة، تستبعد من الجمل والكلمات كل ما لا تفرضه ضرورة فكرية أو فنية، لأن القصة «ليست منبرا للمواعظ وإلقاء الخطب، بل هي معرض للتصوير والتحليل»[2] وإن توفر للموضوع بعض التشويق وإثارة انفعال القارئ، فإن الكاتب قد سقط في الشرح والتفصيلات الكثيرة، واللغة الصاخبة التي تعلن الإدانة بشكل سافر، ولا يتحرج الكاتب من استخدام الصياغة الضعيفة المهلهلة من دون هدف سوى الجانب الإعلامي الصرف: «أغلقوا الأبواب وسكروا** الدكاكين، وأخرجوا لاستقبال الزعيم، وإلا

---

* تطويح: تعنى الالقاء في المهالك التي يسلم إليها التية والضياع، منطوح تطويحاً ألقاه بعيدا وحمله على ركوب المهالك.

(١) «حفنة من رماد» علي مصطفى المصراتي، ص: ١١، ١٢.

(٢) دراسات في القصة والمسرح، محمود تيمور، ص:١٠٧، مكتبة الأداب وطبعتها بالجماهير، مصر، من دون تاريخ.

** سكروا: كلمة تجري في الحديث الشفوي، مبتذلة في الصياغة الأدبية، من ابتذالها كثرة استعمالها.

أحرقت الدكاكين ومن فيها،وكانت في قلوب المواطنين حسرة»[1]. وهو أسلوب لم يسلم من أثر العامية في الصياغة الفصيحة لانعدام عناية الكاتب بمفرداته وصيغه، لأن هدفه الأساسي إثارة الحماس الوطني في قرائه، وشحن النفوس بالسخط على الاستعمار.

كل ذلك لا ينفي نهائيا الاقتراب من الإجادة في نقل انفعالات الأشخاص ومشاعرهم، كما نرى في حالة «فرعاس» عندما تعرض باب بيته للطرق ليلا، بل حتى وهو يفرك يديه تعبيرا عن حالة الحقد والقلق في الوقت نفسه: «وفرك يديه، وافلت عينيه في وجه «كوالير»* وقال له:

- «كل ليلة نحتفل بصورة (الدوتشي) ** في البيت، صورة (الدوتشي) والله في قلوبنا. وهل كان يعلم (الكوالبرا) كيف كان احتفال (فرعاس) بصورة السفاح؟ من نعم الله أنه لا يعلم، وصورة (الدوتشي) في قلوبنا محفورة بالحدق والغضب، وصورة لا ينساها المجاهدون والأحرار، هكذا كان حديثه النفسي»[2] فاحتفال (فرعاس) به يتمثل في حقد دفين في النفوس، يزداد رسوخا على مر السنين.

وقد أراد الكاتب من خلال ذلك كله التعبير عن الوضع الناتج عن التواجد الاستعماري، وما يمثله من غطرسة أجنبية، واستبداد حكومي، يعاني فيه المواطن الليبي عنت الاستعمار وأتباعه وأعوانه في صفوف المواطنين، فهو تسجيل لجانب من المواجهة الحامية بين الاستعمار والمواطن، ظاهرها الهدوء وباطنها يعج بالحقد الدفين والغضب المزجر في الأفئدة والمشاعر.

وإذا كانت قصة «مسمار لموسوليني» قد عكست طبيعة الغطرسة الاستعمارية الإيطالية من جهة وطبيعة الحقد والكراهية في نفس المواطن الليبي تجاه المحتل الإيطالي من جهة أخرى فإن قصة «قلب المدينة»[3]. للمقهور قد استوحت موضوعها من ظرف ما بعد الاحتلال الإيطالي، حين دخلت ليبيا في مواجهة جديدة لخطط الوصاية بزعامة

---

(١) «حفنة من رماد» على مصطفى المصراتي، ص:٣٠.

* الكوالبرا: «CAVANSLIERE» الفارس المسلح، وهو الجندي المرتزق في صفوف الاستعمار.

** الدوتشي: «DUCE» الزعيم.

(٢) «خفتة من رماد» على مصطفى المصراتي، ص: ٣٠.

(٣) مجموعة «الأمسى المشنوق» كامل حسن المقهور، ص: ١٥٧، دار المصراتي للطباعة والنشر، يونيو ١٩٦٨م.

انكلترا، وهي الخطط التي استهدفت الوحدة الوطنية لتفتيتها بمشروع «بيفن سفورزا»* الذي يجعل من ليبيا عند استقلالها دولة فيدارلية، وهو ما يهدف ضمنيا إلى التقسيم الجغرافي والبشري للمجتمع الليبي الذي رفض المشروع فعبرت عن ذلك قصة «قلب المدينة» وهي مدينة (طرابلس) لقرائن تتمثل أساساً في أماكن جاء ذكرها في القصة، بصرف النظر عن الحقيقة التاريخية. وفيها يبدو رفض الشعب الليبي للمؤامرة الاستعمارية التي تستهدف تقسيم ليبيا وإخضاعها لضرب جديد من الهيمنة الاستعمارية بعد انتهاء الاستعمار الإيطالي الشامل لها.

وفي هذا الإطار بدأت المدينة (طرابلس) ميدان القصة- تضج بالحركة والنشاط في الخفاء إعدادا للإضراب فالمظاهرة، احتجاجا على المشروع «أقدام كثيرة تتجه إلى الشارع الكبير تتطلب أشياء في الدنيا الواسعة والظلام، وعندما يقفلون الأبواب ويشدون أنفاسا عميقة من سجائرهم كانوا يحسون أن حياتهم مثل هذه السحب من الدخان مجرد سحب سرعان ما تنقشع»[1] وفي هذا تتوق (ليبيا) للخلاص النهائي من الهيمنة الأجنبية، وقد أمسى «الحي الساكن القاتم المظلم يحوي في أعماقه الصراع، أشياء قديمة تموت وتتغير، وأشياء جديدة تولد، وصوت يغني من بعيد، وبيوت تفتح في حذر وتقفل»[2] وقد تنبه الأمن السرَّي لمشروع المظاهرة، فبدأت عمليات التحري، كما بدأت دوريات (البوليس) تجوب الشوارع، ثم تأخذ أماكنها في صباح اليوم المحدد للمظاهرة، استعداد لمواجهة الجماهير«لم يكن صباح اليوم التالي كأي صباح، في مطلع النهار بعد الفجر بقليل كانت عربات (البوليس) تذرع الشوارع وقد تكوم فيها الانفار بجوار بعضهم يتقون هواء الصباح البارد، والمدينة ساكنة وكأن أهلها أموات، والشوارع خالية وعربات البوليس تسير في اتجاهات مختلفة، والغياط الانجليز وهواء الصباح البارد يلفح وجوههم الحمراء وقفوا عند نواحي الطرق يوزعون البوليس على أبواب الأزقة وفي مفترق الطرق»[3].

وأخيراً جاء النذير، فعلت درجة التوتر في صفوف الضباط «وقفت عربة صغيرة في

---

* وهو المشروع الذي يقسم ليبيا إلى ثلاث إمارات، طرابلس، برقة، فزان . كما سبق ذكر ذلك في التمهيد.

(١) مجموعة «الأمس المشنوق» كامل حسن المقهور، ص: ١٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص:١٧٧.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٨٤.

وسط الميدان وفيها ضابط كبير، تكلم قليلا مع ضابط آخر مكلف بالميدان واختفى بعربته سريعا في الشوارع الواسعة، وأصوات من بعيد تصل كالهدير، فالتفت إليهم الضابط بوجهه الأحمر وأشار إليهم بالاستعداد»[1] ولا تلبث الجماهير أن تتدفق على الميدان هادرة، فيتراجع (البوليس) ويخلي مواقعه، ويجد أبو بكر (الشرطي) -وهو مواطن ليبي- نفسه في موقف صعب أمام وجوه يعرفها. وبعد أن دخل السجن نتيجة السكر وخرج شرطيا في خدمة الانتداب البريطاني: ها هو ذا يختار طريقه في لحظة حاسمة، فيصرع الضابط المجاور له، وينضم للموج الكبير «والمدينة تمتص الحياة، وكانوا جميعا يهتفون: يسقط (بيفن) يسقط (سفورزا) يسقط الاستعمار والجميع يهتفون، وحفنات (البوليس) ضائعة وسط التيار، وامتد الطوفان يسحق المدينة الساكنة، ويطرد عنها الموت، وعاشت تلك اللحظات تعبر عن نفسها وتنعم بوجودها»[2].

فالقصة تعبير عن رد الفعل تجاه غدر الاستعمار. فبعد ما وقف الشعب الليبي المجاهد يكافح الاستعمار الإيطالي على أرضه إلى جانب الحلفاء في الحرب العالمية الثانية لتحرير بلاده ودحر الفاشية اختار هؤلاء الحلفاء مصالح الغرب ورأوا في الأرض الليبية غنيمة مشتركة- بعدما كانت من حصة إيطاليا وحدها- تحت ستار الوصاية، كأنما هناك شعب لم يبلغ الرشد السياسي تنبغي الوصاية عليه، قسم بين فرنسا (وصية على فزان) وبريطانيا (على برقة) وإيطاليا (على طرابلس) ومن هناك جاء رد الفعل الوطني الحاد العنيف يعبّر عنه الوصف «كان شيء واحد كبير يسيطر على جميع السكان من (قرقارش)* حيث تموت الحياة ولا يبقي إلاّ حراس السكة في أكواخهم المنعزلة يطبخون الشاي، ويجلسون بجوار النار يتدفأون، اثنان أو ثلاثة، وربما كان معهم زائر غريب.

- يبيعونا للطليان، أولاد الكلب!

- مرة ثانية؟!

-واشكون يرضى ... والله نحرق البلاد، والطليان والانجليز!

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٩٠.

*قرقارش (أحد احياء طرابلس النائية).

-الله يلعن بوهم أولاد الكلب ..» [1]

وقد صورت القصة السخط المحتدم في النفوس تجاه الاستعمار وغدره، وبدا من خلالها الهيجان الجماهيري الغاضب «بيفن وسفورزا ... الإنجليز يبو يبيعونا للطليان مرة ثانية، وكانوا جميعا يعرفون معنى رجوع الطليان، الشيوخ بلحاهم البيضاء يعرفون المشانق ويذكرون المعسكرات حيث كانوا يعزلون ويتركون من دون طعام أو ماء، والشبان يعرفون معنى التجنيد والحرب، ويذكرون كيف كانوا في خط النار، والجميع يعرفون معنى ... عساكر الطليان، معنى العمل من دون أجر، معنى النساء حين تهتك أعراضهن، معنى العلم الإيطالي المثلث الألوان، وهو مرفوع والمدفع يضرب في الظهر، والجميع واقفون بأمر البوليس ثم يذكرون كيف كانوا يضربون بالسياط ويبصق في وجوههم ويلقبون (ارباتشو) * والصغار.. الصغار جدا لا يعرفون معنى رجوع الطليان ولكنهم يدركون أنهم صغار فقراء، وأبناء الطليان أغنياء، ويدركون أنهم بلا ثياب والطليان يعرفون كيف يلبسون »[2].

فصورت القصة جوا عاما صاخبا يغلي بالحقد على الاستعمار والتحفز للانتفاضة، ثم الاندفاع؛ فارتفعت لغة الأوامر الصارمة لكتمان أمر المظاهرة، والتحذير من التردد: «وطّي حسك، ما تخلوش حد يمشي للخدمة، ردوا بالكم من البوليس[3]».

ويأتي الإلحاح عبر مختلف أجزاء القصة شديدا صارماً للمشاركة في الإضراب، وتتويجه بالمظاهرة: «ما حدش يفتح غدوة، ولا نمشي للخدمة»[4] لكن يبقى الخوف من مواجهة البوليس متمكنا في بعض النفوس التي هدها الضعف والجبن، فيقول أحدهم: «لا حول ولا قوة إلا بالله، وحكاية غدوة كيف»[5] وحين يتوغل التردد في بعض النفوس ويفزعها يأتيها التقريع حادا كالسيف من الإجماع الجماهيري:

«- والبوليس؟لو كان يهجم علينا البوليس؟

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٧٨، ١٧٩.

* كلمة (عربي) تنطلق مقرونة بالتحقير.

(٢) مجموعة «الأمس المشنوق» كامل حسن المقهور، ص: ١٨٠.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٦٨.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٨٠.

(٥) المصدر السابق، ص/ ١٨٣.

فيرتفع إليه أكثر من صوت في نفس واحد:

- وأنت خايف والآ نو؟! الموت موت واحدة»[(١)]*.

فيتضاعف العمل إعداداً للمظاهرة، ثم يشتد التعاضد الوطني، كما ينشط (البوليس) في الجانب الآخر بحثا عن المشكوك فيهم، فيباغت الرجال في الساحات وفي الدكاكين يتداولون أمرهم لكنهم يصمدون لمواجهته «ويغرقهم سكون حين يسمعو صوت عربة البوليس تقف أمام الدكان، وتهتز حيطانه المتآكلة الخربة، وترى بينهم رعشة خفيفة ولكن أحدهم يقول:

- خلوكم (تريس) * ما تقولوش على محمود.

وتسمع من الخارج أصوات أحذية البوليس وهي ترتطم بالأرض والضابط الأنجليزي وهو يرطن بلغته، وأصوات فرقعة أسلحة وقدم ضخمة تهتك باب الدكان:

- أوقفوا وين ما انتو يا أولاد الحرام»[(٢)].

ولم يكن الأطفال في معزل عن الأحداث، فهم بدروهم يقضُّون مضاجع الاستعماريين والعملاء على حد سواء، ويتعرضون من أجل ذلك أيضا لملاحقات الشرطة «البوليس شد الصغار اللي رموا الكورة *في القهوة»[(٣)] والسبب في ذلك أنهم ألقوا قنبلة على بعض الخونة في إحدى المقاهي.

فالتحرك جماهيري عام، جاء استجابة للنداء للوطني في معارضة مشروع «بيفن- سفورزا» وكل وطني يلح «لازم نعارض المشروع»[(٤)] وتتكرر هذه العبارة نفسها في أكثر من مكان آخر في القصة للإلحاح والتأكيد. ويبقى هدف الجميع في هذا التحرك

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٨٥.

* أتت (واحدة) وصفا للموت بالتأنيث لانسياق الكاتب وراء الكلمات العامية، سنعرض لذلك في محله.

* تريس: تعني رجالا، يقال في عامية بعض المناطق الجزائرية «تراس» أي رجل، وقد تعبر عن«الرجولة».

(٢) مجموعة (الامس المشنوق) كامل حسن المقهور، ص/ ١٨٢.

* قنبلة.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٦٨.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٦٨.

المحموم: حرق المشروع رفضا للمؤامرة الاستعمارية في تفتيت وحدة الشعب الليبي: «زي ما هي، لازم نحرق المشروع»[1].

في هذا الجو الجماهيري العام كما صورته القصة المحتدم بشتى المشاعر والانفعالات: تحركت عدة شخصيات بمستويات مختلفة، تأتي في الدرجة الأولى شخصية (بوبكر) وهو شاب في الرابعة والعشرين من عمره، أدخل السجن بتهمة السُّكْر، وهناك خبره الإنكليز وأغروه في الأخير لإقناعه بالانخراط في الشرطة، فخرج بعد ستة شهور من السجن ببذلة شرطي، أتت به سيارة الشرطة إلى حيه في زيه الجديد «وعندما مضت السيارة تركت على الرصيف عسكري بوليس، حليق الرأسي، يلبس قبعة مستطيلة وبذلة صفراء، وحذاء ضخما لماعا، وفي يده شنطة صغيرة»[2] فساورته مشاعر مختلفة عن ماضيه ورفاقه في الحي، ووضعه الجديد «وتحسست يده القبعة المستطيلة فوق رأسه الحليقة ثم البدلة الصفراء التي يلبسها»[3] ثم خطا خطواته الوئيدة في الحي بعد ستة شهور غيابا في السجن، وفي أثناء ذلك شرع يسترجع ذكرياته في الحي مع الرفاق وكذلك صديقته (حليمة) التي طالما غازلها، وحين وصل «بيتهم الضيق المكسور احتوته أحضان أمه ودهشت لمرآه، وابتسمت له وهو يجلس إليها ليحكي لها الكثير»[4].

وحين شاع خروج (بوبكر) من السجن ببذلة شرطي صار موضوع الحديث بين الناس، حتى عاشور صديقه القديم استراب فيه واعتبره ميتا «ميت بالنسبة لنا، بالنسبة لنا جميعا حتى حليمة يجب أن يموت بالنسبة لها.. بوليس؟!»[5] وتتداوله الألسنة بين شاك في ولائه للإنكليز، ومتردد في ذلك، وقاطع في لوائه بعدما صار شرطيا:

«- شن رأيكم فيه بعدما ولى بوليس؟

- يمكن ما تغيرش. ودارت الفكرة في الرؤوس للحظة. وفي رأس عاشور نفسه حين قال:

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٣٣.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٦١.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٦٧.

(٥) المصدر السابق، ص/ ١٧٠.

- بوليس وماتغيرش! خليك عاقل، كلهم* زي بعض»[1]

«- حكاية غدوة ما حد يقول عليها لبوبكر! وأطبق على الجميع سكون كالموت، قطعه أحدهم:

- ما تنساش.. بوبكر ولدنا، ولو كان بوليس دايما قاعد ولدنا»[2].

لكن (بوبكر) يعلم بمشروع المظاهر سواء من رجال الأمن أو من المواطنين فيسري في نفسه خوف ما، فينهض في الصباح مكتئبا ليعلن هذا اليوم أنه يختلف عما أَلِفَه من الأيام، فحين «أنزلته العربة في الميدان، في زاوية من زواياه والتف أمامه البوليس في شبه دائرة.. أحسّ بوبكر أن هذا اليوم لن يتم على خير وأن هناك شيئا سوف يراه في الميدان، وكان إلى جواره عسكري آخر غليظ العنق بشارب كبير يلاعب هراوته ويحرك الهواء الساكن في الميدان..» [3].

وكانت المدينة صامتة مثل الهدوء الذي يسبق العاصفة، فتعترى النفوس وحشة ورهبة من الموقف، وهنا يتساءل (بوبكر) في بلاهة، ولا يلبث حتى يأتيه الرد جاهزاً وقحاً:

«- شن صار؟ خير البلد ميتة؟! فحدجه الآخر بنظرات العارف ثم ابتسم:

- صبر بالك .. توّا تشبع في ولاد الكلب»[4].

وحين تندفق الجموع على الميدان يصيب (بوبكر) ذهولاً عاماً، وعيناه تنتقلان في فزع بين الجموع والبوليس «وهو يرى الضابط يضع يده على جنبه الأيمن يفك جراب مسدسه»[5] ويأتيه الأمر صارما: «اضرب ولاد الكلب» لكن هراوته لا تضرب «أولاد الكلب» كما يسمي الضباط المواطنين، بل تنزل على رأس الضابط المجاور له فيترنح هذا الضابط ليسقط مضرجا بدمه بينما يحتضن الجمع الهادر (بوبكر) «وسياج البوليس

---

* الشرطة.

(١) المصدر السابق، ص/ ١٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٧٣.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٨٥.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٨٨.

(٥) المصدر السابق، ص/ ١٨٩.

يتحطم، و(البقع) يمسك (بوبكر) في قوة، ويقول وفي صوته دموع: عاشور مات يا بوبكر، عاشور مات»[1].

ولم يكن هذا الاختيار غريبا أو احتياطيا، بل هو طبيعي جدا ، لأن (بوبكر) انتهى إلى السجن لتهمة السكر بفعل واقعه المر، وهو اقع البطالة والحرمان والشقاء، وخرج شرطيا لا حبّا في خدمة الانتداب وإنما استسلاما لإغراءات الانتداب وخضوعه لرغبة في ضمان العيش، فهو أصلا يكره الإنكليز، وفي نفسه سؤال مقيم: لماذا يتلكأ الإنكليز ولا يخرجون من البلد؟ «لقد قالوا لنا سنخرج» وهو كلام صدر عنه حين وضعته سيارة الشرطة في حيه مساء خروجه من السجن، فهو يبغض الانكليز، ويرفض بدروه مشروع «بيفن- سفورزا» «إنه نفسه لا يحب هذا المشروع ولا أصحابه، بل هو لا يحب حتى هؤلاء الضباط الحمر الوجوه»[2].

إذن فليس قبوله العمل في صفوف شرطة الإنكليز حبا لهم بل هي ظروفه الخاصة التي جعلته يستجيب للفكرة، ومع ذلك فهو يتألم مع وضعه هذا: «وبصق وكأنه خجل من نفسه كبوليس»[3] وذلك دليل على التردد وعلى أنه لم يقبل هذه الوظيفة الممقوتة من مواطنيه إلا تحت وطأة الحاجة، وربما كان الإفراج عنه مرهوناً بقبوله العمل في صفوف شرطة الانتداب.

لكنه يبقى شخصية وطنية بسيطة، من الفئة التي تريد العيش بسلام، ولا تحب المواجهة، بيد أنها حين تجد نفسها في اللحظة الحرجة مدفوعة إلى اختيار موقفها فإنها لا تتردد في أن تكون ضمن التيار الوطني الحاسم.

والشخصية الثانية في القصة بعد (بوبكر) هي شخصية عاشور وهي شخصية محدودة الملامح، لكنها ملامح كافية لاعطاء فكرة عن وطنيته، فقد عرف السجن، وعرف التعذيب فيه «لقد رأيت الكثير منهم* .. الحوض البارد في ليالي الشتاء وأنا ملقى فيه بملابسي، أحذيتهم الضخمة وهي تلتصق بأمعائي في غير رفق، وخدودي لا تزال تذكر

(١) المصدر السابق، ص/ ١٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٦٩.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٣٧.

* المقصود الضابط الانكليز.

صفعاتهم»[1] وهو متحمس جدا لحركة الإضراب والمظاهرة؛ لذلك يحذر من الكشف عن ذلك لـ (بوبكر) ويستخف برأي من يحسنون الظن به (بوبكر). ويتصدر المظاهرة فيسقط شهيداً برصاص البوليس.

وهناك شخصية ثالثة هي شخصية (حليمة) حبيبة (بوبكر) قبل دخوله السجن: وحبيبة عاشور بعد ذلك ، وهي فتاة تقضي وقتها في النظر إلى الشارع من الشباك فرارا مما تحسه من فراغ وتعاسة في البيت، تعاني ضيقا في النفس وتتوق لحياة سعيدة واسعة: «أني قاعدة بروحي يا بوبكر.. أيمي مريضة وبوبي اعد في الطونارة (مصانع تعليب السمك) حتى ما نقدرش نطلع من الحوش. شن ها الهم؟! »[2] فيرد (بوبكر) بمودة:

«- غير صبري بالك، لما يرجع بوك لازم نتفاهموا»[3].

وكان يلذ لـ (بوبكر) أن يحادثها ويتطلع إلى وجهها الجميل، ويجد سعادة فيما يهديه لها من أشياء يدفعها إليها خلال الشباك.

وتنقطع صلتهما أثناء وجوده في السجن، وحين يخرج منه شرطيا تساوره مشاعر مختلفة عن (حليمة) «ترى هل تغيرت؟ ربما خطبت، لا يمكن أن تبقي بائرة حتى اليوم»[4] وتلمع في ذهنه آخر ذكرى في لقائه بها قبل دخوله السجن «حينما حادثها وقالت له أشياء صغيرة جميلة:

-نبّي بشكوتيّ *زيي اللّي ياكلوا فيه الطليان....

- غدوة نجيبلك .. زيي ها الوقت»[5]

وقد تحولت (حليمة) إلى عاشور حبيبة بدل (بوبكر) السجين، تبادل (عاشور) معها المشاعر والأحاسيس نفسها، بل تطلب منه ما كانت تطلبه من (بوبكر) نفسه، ويسعد بذلك هو أيضا، لكن تساوره ريبة من أمرها بعدخروج (بو بكر) من السجن: «وكان

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٦٥.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٦٥.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٦٤.

* نوع من الحلوى.

(٥) المصدر السابق، ص:١٧٤.

عاشور يفكر في الظلام وتدور في رأسه أفكار كثيرة ولكنها جميعا حول حليمة وبوبكر، ربما لازالت تذكره، على الرغم من أنها أصبحت تميل إليه، ربما مالت إليه فقط لأنها فقدت بوبكر، ولكنها تحبه، قالت له ذلك أو أمس مثلا»[1] ويتكرر طلبها منه وهما يتبادلان البسمات عبر النافذة مساء:

«-عاشور جيبلي بشكوتي زي اللّي ياكلو في الطليان!

-غالي وطلب رخيص.

وتضحك حليمة .. وتمسك يدها حول فمها في خجل، فيقول:

- ورينا اسنونك حتى مرة»[2].

فترفع يدها عن فمها وتضحك، وتكبر ثقة عاشور بنفسه في الإبقاء على حب (حليمة) له، وهو يشعر أنه وطني وبوبكر في صفوف الشرطة الإنكليزية مما يعد عارا في نظر الجميع، زيادة على أن (عاشورا) سيكون في المظاهرة، وفي ذلك وطنية وشجاعة وهو ما لا يستطيع (بوبكر) أن يفعله حسب توقع (عاشور) ، بيد أن مسار الأحداث انتهى بكل من (عاشور) و (بوبكر) إلى أن يصبحا وطنيين يناديان برفض الانتداب، وبسقوط مشروع «بيفن- سفورزا»، فيسقط (عاشورا) شهيدا في المظاهرة، وصرع (بوبكر) الضابط المجاور له واندفع مع الجماهير الصاخبة.

ويبقى دور (حليمة) دورا ثانويا جداً أو تافها لا يختلف في قيمته عن دور (عمار) وهو شخصية أخرى ثانوية تتميز بإدمان السُّكْر، همّه في الحياة الحصول على كأس من الخمر باستمرار، فكان أول من لقي (بوبكر) ليلا العائد من السجن ببذلة شرطي، فلم يناقشه كثيرا ولم يتوجس منه وهو يراه يرتدي بذلة رسمية، بل يبتسم لذلك كأنما يهنئه على أنه يبدو ميسور الحال، ويبادر لطلبه من (بوبكر):

«عندكش حق طويسه*؟. ثم سكت (عمار) قليلا، وقال: هيّا هات قبل الطبرنة** ما تسكر.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص/ :١٧٥.

* كوب من الخمر، (من طست الفارسية المعربة).

** الحانة.

فوضع (بوبكر) في يديه قطعا من النقود .. وعندئذ قال (عمار) في خشوع ثـم هـرول في الظلام»[1] وقد يكون لعمار هنا بعد في تجسيد ما وصل إليه المجتمع الليبي مـن تـدهور أخلاقي كالسكر والعربدة والفساد في بعض مدنـه تحـت الحكـم الاسـتعماري، وهـو مـا توارى حين ارتفع الحسّ الجماهيري الثوري، فأقفرت الحانات في يوم المظاهرة، واختفـت بائعات الهوى «كانت الحانات كئيبـة واسـعة عـلى الـرغم مـن ضـيقها، والبغايـا أقفلـن بيوتهن»[2].

وقد نقل الكاتب بأسلوب رشيق حرارة الحدث، وما حفل به من صراع محتدم، نفـذ برؤيته إلى ما يشغل عالم الأشخاص وما يمور به المحيط الاجتماعي من بؤس وشقاء، وما تفجر في ذلك المحيط من غضب وسخط شرع فتيله يشتعل عـلى مهـل حتـى تفجـر يـوم المظاهرة، فعملت الجماهير بتحركها الصاخب على حرق خطة الاستعمار في تجزئـة القطـر الواحد، وتقسيم الشعب.

وكانت الشخصيات من صميم المحيط الشعبي البـسيط، تتـسم بالطيبـة وتتـصرف بحماس في اتخاذ المواقف، وهو تـصرف لم يخـل مـن صراع بـين مـتحمس منـدفع لفكـرة الإضراب والمظاهرة وبين متردد يخشى العواقب ويفزعه الموقف، فاختلفـت شخـصيات القصة كما اختلفت ظروفها الخاصة، بين من لم يعرف منها غير الطموح في حياته وبين من هو دون ذلك كان همه الأول ساعته الراهنة وحاضره الذي يشغله عن ماضـيه ومـستقبله معا. لكنها شخصيات وجدت نفسها جميعا تلتحم في لحظة الجد المصيرية فتعبر عن موقف واحد حيث يستحوذ على الجميع إحساس وطني مشترك في حدث القـصة، ويـشدهم إلى بعضهم بعضا هدف واحد يتمثل في رفض التقـسيم وضرورة العمـل لإجهـاض خطتـه بتحرك جماعي صاخب يتخلى فيه الفرد عن كل إحساس بالتردد أو الخـوف. ولم يتـسبب تعدد هذه الشخصيات في تفكيك المسار الرئيسي في الحدث أو بعثرته، فهناك جو متحـرك يحتضن الجميع، جعل الكاتب ينجح في شحن شخصياته بحس وطني ليحوّل في النهايـة كل شخصية فاعلة إلى عنصر ثوري يجد نفسه مشدودا تلقائيا إلى غـيره مـن أجـل العمـل الوطني استجابة لحس ثوري غمر الجميع في النهاية.

---

(١) مجموعة «الأمس المشنوق» كامل حسن المقهور، ص: ١٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص/ : ١٩٠.

وقد اختلفت في البداية مستويات تحرك هذه الشخصيات في الحدث فاختلفت بذلك درجة الحماس من شخصية إلى أخرى كما سبقت الإشارة، لكن مسار الحدث في اقترابه من صباح المظاهرة كان كفيلا بأن يجعل من في نفسه تردد يحس بأنه واحد من الجميع فيما يشعرون به ويعملون له، فيتخلى عن تردده ويعلن غضبه، فيندفع مع الجماهير هاتفا بسقوط المؤامرة: مؤامرة التقسيم. فيعرب الجميع بهذا التحرك عن وطنية تأبى النيل من وحدة الشعب التي صنعتها حقب من التاريخ، ويبدي المواطن بذلك صموده الحازم في وجه المؤامرة الاستعمارية الهادفة إلى خلق كيانات صغيرة مصطنعة ليسهل احتواؤها من لدن الاستعمار بشكل دائم بدل وحدة وطنية تزداد قوة بوحدة عربية أشمل وأعم، مما كان يخشاه الاستعمار ولا يزال يعمل بنشاط للحيلولة دون حدوثه بأي شكل وعلى أي مستوى.

لقد أبدى المواطن العربي الليبي وعيه الطبيعي بهويته وانتمائه وطموحه الوحدوي من خلال تصوير القاص للشخصيات ووصف الحدث فالمواطن البسيط استجاب للنداء النضالي استجابة عفوية فرضها شعوره الثوري من أجل حماية الوحدة الوطنية، لإحساسه الفطري بأن التقسيم نيل من شخصيته التي تبلورت من خلال الوحدة الطبيعية: أرضاً وتاريخاً ولغة وعقيدة صهرتها في بوتقة واحدة حقب متتالية وأجيال متعاقبة.

ومعظم الشخصيات التي نشطت في الحدث من محيط شعبي بسيط استحال إلى مرجل يعج بالمشاعر الوطنية والمواقف النضالية، ومن هنا جاءت كثير من الجمل و العبارات في صياغتها العامية على ألسنة أشخاص عاديين بسطاء، فبدت طبيعية في بعض المواضع، على الرغم من أن في استطاعة الكاتب أن يعبر على ألسنة الأميين بعربية مبسطة دون الانسياق وراء النقل الحرفي للكلمات العامية على اختلاف مستوياتها في الابتذال، بدعوى الواقعية، وقد اختلط في هذه الصياغة العامية في بعض المواضع: اللفظ العربي باللفظ الأجنبي، كما بدت في مواضع أخرى شديدة المحلية والتعقيد مثل قول الكاتب: «جواني عنده لا قبي طازه .. هيه شن قولك»[1] وكذلك قوله: «شيء كمسة رديف ينبهقو وبعدين ينتلفوا»[2].

(١) المصدر السابق، ص/ :١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص/ :١٨٥.

ويختلف عن هذا التعبير المعقد التعبير العامي ذو الصلة الحميمة بالتركيب العربي للكلمة أو الجملة وبأصولها الفصيحة مثل «من الأربع تراكين» وهي عامية قديمة تنطق في الجزائر مثلاً «أربع تركان» وهي تعني في تركيبها العربي السليم «أربعة أركان» التي هي الجهات الأربع.

وقد أكثر الكاتب من استعمال العامية حتى الابتذال التام كما نرى في هذا الحوار:

«- مش جاي للقهوة؟ - ما نظنش»[1].

«- شكون اللي جاء؟ -شكون اللي جاء؟ شن تبّي»[2].

وهذه واحدة من عيوب القصة الليبية التي كثيراً ما أفسح فيها الكتاب للعامية، بدعوى (الواقعية) التي لا تعني واقعية حرفية نسخية، بقدر ما هي واقعية فنية ترتقي بمستوى العمل الأدبي شكلاً وروحاً.

***

(١) المصدر السابق، ص/ :١٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص/ :١٦٢.

الفصل الثاني
المقاومة وآثار الاستعمار

بعد قراءة حصاد القصة الليبية من الإنتاج الأدبي قبل ١٩٧٠ وحصر المضامين في هذه الفترة وتصنيفها حسب الأهمية وجدت في مقدمة المحاور التي دارت حولها القصة الليبية في هذه الفترة هي الاستعمار والإنسان الليبي الذي لم يكد يتخلص من الاستعمار الإيطالي حتى ابتلى بالانتداب البريطاني والهيمنة الأمريكية وقواعدهما العسكرية، ثم المؤسسات الأجنبية خاصة في مجال البترول، وما ترتب على كل ذلك من آفات اجتماعية نتيجة لأوضاع خاصة، وما شاع من قيم تشجع على الزهد في العمل والأرض وتبارك الهجرة إلى المدينة حيث الكسب السريع السهل في تصور الكثيرين، والحياة الأكثر سعة وترفا.

وهو ما سنعالجه في هذا الفصل الذي يأتي في مقدمته موضوع المواجهة للغزو الإيطالي من جانب الشعب الليبي، والصراع الذي احتدم في المجال العسكري والحضاري، فإلى جانب المقاومة المسلحة كان رفض الشعب الليبي له واضحاً، تمثل في التذمر الذي أعلن نفسه بأشكال مختلفة، تجاه التواجد الإيطالي بمظاهره المختلفة، فظهرت المقاومة السلبية إلى جانب المقاومة الإيجابية للأجنبي ووجوده، وعبرت عن نفسها بطرق مختلفة.

وفي مقدمة القصص التي عالجت موضوع المواجهة الأولى مع الاستعمار قصة «عاشور»[1] وهي لوحة شفافة لعاشور البطل الذي استشهد على أيدي القوات الإيطالية، وهي تداهم المدينة قادمة من البحر صباح يوم أسود، فهرعت النسوة سافرات –لهول المباغتة– ليجمعن أطفالهن، واندفع الرجال يبحثون عن السلاح، ولم يبق مستكينا سوى حفنة من الجبناء الراغبين في العيش،ومن بينهم رفيق (عاشور) الذي كان يرهب الموت: «كنت أخشى أن أموت، وكنت أقلّب عيني في جثث الرجال والأطفال والنساء، وأحب

---

(١) مجموعة (١٤ قصة من مدينتي) كامل حسن المقهور، ص/ ١٤٩، كتاب (الشعب) رقم ٦، ط/ ٢، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

أن أعيش، وكانت مريم ممزقة الثياب، وطرف ردائها مبقع بالدم، وفي عينيها نظرة كسيرة، ووشامها الأخضر ملطخ بالوحل»[1] فالجميع تصدوا لمحاربة الإيطاليين الغزاة إلا هو وحفنة من الرجال قتلهم الخوف. أما عاشور فقد سقط شهيدا دون الوصول إلى الليلة التي كان ينتظرها منذ مدة، وهو يستعد لاحتضان عروسه «الزينة» التي محا الاستعمار بسمتها في المهد عندما ظهرت «أفواج الجنود تتدفق من البحر، تغزو المدينة كالجراد»[2] وفي هذه المجابهة يسقط (عاشور) (الفلاق) * الذي تصدى لمحاربة الإيطاليين ويراه رفيقه الجبان الموقوف، يراه يعدم أمام عينيه بوحشية فظيعة «كان ذلك في آخر النهار والثمر حمراء تقطر بالدم، وعاشور واقف في أول الطابور وصدره للجنود، وكان الضابط ينظر إليه من فتحة خيمته وفي عينيه تشف وخوف، و(الترجمان) مختبئ وراء الخيمة وظله يرتعش على التراب، وعندما انطلق الرصاص انكفأ وجه عاشور على التراب، وغاصت جبهته السمراء في الأرض، وصاحت مريم صيحة جريحة! وظل فاقع لوجه (الزينة) ** يلعب به البارود في جو الوسعاية*** ويفسده [3] ورأي الرفيق المتخاذل مصيره «كنت أحس والجنود ينقلون جثته أنني أنا نفسي أموت»[4] فتحركت النخوة في نفسه، فسقط (عاشور) الذي كان يستعد لاحتضان الحياة الواسعة والآمال المختلفة شهيدا مستهينا بالحياة في سبيل وطنه فما قيمة الجبان الذي لا أهمية له، ولا لمستقبله، فقرر أن يتحرر من جبنه وأنانيته، فتسلل من المعسكر منطلقا عبر الحقول وإحساس في نفسه يدفعه إلى الأمام «وعاشور يبتسم لي، ويمد يديه في حرارة وهو يستقبلني في آخر الأفق خارج السور»[5] سور المعسكر والأنانية، وضيق الأفق الوطني والاجتماعي وفي ذلك رفض للاحتلال والهيمنة، واصرار على رفض الاستكانة للدخيل، والعمل للمقاومة من أجل التحرير.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٥٠

* وهونفس ما كان يطلق على المجاهد الجزائري، في ثورة التحرير ١٩٥٤.

** هووشم خطيبه (عاشور) التي ضاع أملها بموت خطيبها.

*** الوسعاية: الساحة، وهو تعبير عامي.

(٣) ١٤ قصة من مدينتي كامل حسن المقهور، ص/ ١٥١.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٥٥.

(٥) المصدر السابق، ص/ ١٥٦.

وهي إحدى صور المواجهة للاحتلال الإيطالي وهو يداهم الأرض الليبية، ويباغت المواطن الذي لم يأخذ عدته، فاشترك في مقاومة الهجمة جميع الرجال والنساء، لكن التفوق الاستعماري بدا واضحا لعوامل مختلفة: منها عامل المباغتة من جهة، وإهمال المواطن ورأيه وعدم الاكتراث به وبقدرته على المقاومة والتصدي للعدو وعدم إشراكه في اتخاذ القرارات التي تتخذها السلطات العثمانية من جهة أخرى. ثم عدة الاستعمار الذي دفع إلى المدن الساحلية بجحافل من جنوده وضباطه.

وقد وصف كاتب القصة العجرفة التي عرفت بها العسكرية الإيطالية تجاه الليبيين المستضعفين، بالتوحّش، وهي صورة المستعمر في أي مكان احتله، خاصة أن «الفلاق» عدو أصيل للاستعمار سواء في الجزائر أو في ليبيا أو في غيرهما. وبذلك تكون القصة وطنية تجسد طغيان الاستعمار وجبروته، مما يجعل المقاومة أو الثورة تنمو حتى في النفوس الضعيفة المستكينة.

ولتصوير ذلك عمد الكاتب إلى المزج بين الوصف الخارجي السريع لعاشور والوصف الداخلي لرفيقه، وهو تصوير يصف ما في نفسه من مشاعر وأحاسيس تدفعه إلى استرجاع الذكريات والمواقف وتذكرها، انطلاقاً من نهاية (عاشور) على أثر إعدامه على تلك النهاية التي بقيت شبحا يلازم الراوي مما كان يدفع به إلى العودة إلى ماضي (عاشور) وآماله، لينتهي إلى قراره بالفرار من معسكر التجمع ليعيش مجاهد عزيزا، بينما يصير مصدر فخر مجاهدا يقاتل كسائر الرجال الذين يأبون حياة الذلة والاستكانة.

وإذا كان الكاتب لم يوفق بعض الشيء في حبكته القصصية كخيط رفيع يحافظ على حرارة الحركة للمسار القصصي في نموه التدرجي، وصفائه في ذهن القارئ فإنه وفق في الاستعمال الجيد لكل من السرد والوصف والحوار، فكل عنصر من ذلك في مكانه المناسب الذي يفرضه السياق العام.

إن الاستعمار الإيطالي الذي احتل البلاد بقوة السلاح كان السبب في كل المحن التي أصابت الشعب الليبي خلال وجود هذا الاستعمار على أرضه، ومن بينها محنته في الحرب العالمية الثانية التي أصابت شظاياها حتى الكلاب، وأن الطفل ليتساءل ببراءة عن كلبه الذي افتقده في قصة «كلبي الصغير»[1] للقويري وهو تساؤل صدر عنه تحت أزيز

---

(١) مجموعة (الزيت والتمر)، عبد الله القويري، ص ٤٩، ط٢، دار الكتاب العربي (طرابلس - ليبيا) ١٩٧٤.

الطائرات ودوي القنابل، في حين كان الأب يعمل على حجز أطفاله خلفه تعبيرا عن الحماية وإرادة البقاء «أبي أمامنا جميعا يعطينا ظهره، ويكاد يكبسنا* في تلك الزاوية الضيقة من الحجرة»(١) فيتساءل الطفل عن كلبه الصغير وهو لا يفقه شيئا من طبيعة هذه الحرب ودوافعها وأهدافها، لا يعرف لماذا تباغتهم هذه الغارة، وهي الغارة الثانية على القرية الريفية، لكن الطائرات في هذه المرة تحوم باستمرار، فيشتد إلحاحها ويتواتر أزيزها، تفزع الآمنين بحثا عن كل حركة مريبة، فتلقي «بالفوانيس المضيئة التي جعلت الظلام نهارا»(٢) وحين تنسحب يحمد السكان الله، ويلتفت البطل (الطفل الصغير) حوله فيرى آثار الفزع مرتسمة على وجوه أفراد الأسرة، وكانت المحنة أكبر وهو يتذكر بيتهم في طرابلس الذي هجرته الأسرة متجهة إلى الريف، فراراً من الموت «تذكرت بيتنا في طرابلس، وأخذتني رعدة عندما تصورته وقد نزلت فوقه شظية فهدت حيطانه، وأمسى مكشوفاً لكل إنسان يرى وسطه، وقد ترى بعض غرفه»(٣) كما يتذكر الظروف التي تركوا فيها المدينة بعد قرار الأب بالرحيل وحسرة الأم على ذلك.

وعبر هذه الذكريات يقفز إلى ذهنه الظرف الذي امتلك فيه كلبه الصغير، وموقف الأسرة من هذا الكلب، خاصة موقف الأب المنزعج منه، فقد وجد هذا الكلب الصغير ذات يوم «إلى جوار حائط المجامع يعوي مرتعشا، كان يئن من الصقيع في ذلك الصباح، ألم أفعل خيرا عندما أتيت به إلى بيتنا؟»(٤) فاستحال عطفه إلى حبّ لهذا الكلب، لكن الأب كان بادي الضيق بالكلب في البيت، فيخاطب زوجته: «اسمعي أبعديه عن حواجي، أبعديه عن المواعين، لا يدخل غرفتي، هل تسمعين؟.... إنه ينقض الوضوء»(٥) لذا كان الطفل يشتد في تعنيف كلبه، بل يضربه كلما اقترب من حجرة الأب «ألم تسمع أبي ألم تخف من كلمات أبي ... أنت تنقض الوضوء»(٦)

---

* المقصود به الحشر والضغط، ومنه جاءت آلة كبس الورق.

(١) مجموعة (الزيت والتمر) عبد الله القويري ص/ ٥١.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٥١.

(٣) المصدر السابق، ص/ ٥٢.

(٤) المصدر السابق، ص/ ٥٦.

(٥) المصدر السابق، ص/ ٥٤.

(٦) المصدر السابق، ص/ ٥٥.

ويخرج أزيز الطائرات من جديد البطل من ذكريات، ويعود الفزع يملأ المكان، و البطل منشغل بالخوف على كلبه «كان قلبي يختلج خوفاً عليه، ولم أعرف كيف نسيته فلم أبحث عنه قبل أن يحجزنا أبي وراء ظهره»[1] وحين رجا أباه السماح له بالبحث عنه كان الرد صفعة قوية على الوجه، وحمته أمه من صفعة ثانية متوقعة، في الوقت نفسه حاولت طمأنته (ستلقاه* في الصباح، اسكت لن يحدث له شيء)[2] لكنه في الصباح وجده ميتا «كان قريبا من عتبة الباب، وسقطت عليه لأجله معاتبا، ولكنه كان ميتا»[3].

وقد جسد الحدث في القصة هول الحرب التي عمت المدن والأرياف، وشملت الإنسان والحيوان، فلم يسلم فيها حتى الكلاب، وقد لقي الكلب الصغير حتفه جزاء رغبته في الحركة والحياة، لذا كانت نجاة الأسرة المحتبسة الأنفاس وراء الجدران مرهونة بعدم حركتها.

ولعرض الحدث بدأ الكاتب كلامه عن الأسرة المهاجرة من المدينة إلى الريف بالحديث عن الغارة التي اجتاحت القرية الريفية، مما فرض سكونا تاما خارج البيوت وداخلها، وهو ما أتاح للطفل (البطل) فرصة للتفكير، فعرفنا من خلال ذلك أن الأسرة كانت تعيش في (طرابلس) التي كانت تستهدفها الغارات، فقرر الأب لذلك تركها والنزوح إلى الريف رغم معارضة الأم. وبعد خروج البطل من ذكرياته تنتهي القصة بانتهاء ليلة الغارة التي أحالت ليل السكان إلى كابوس ضار، عانى وطأته الصغار والكبار، ولم تسلم منه حتى الحيوانات.

وإذا كانت النهاية عادية بسيطة، غير مثيرة في أعقاب (غارة) أفزعت الأسرة الآمنة في بيتها فإنها بالنسبة للبطل ذات شأن لكونها أفقدته كلبه الصغير العزيز. ويبدو همّ الكاتب في التركيز على ما في طبيعة الأطفال وبراءتهم من سذاجة وصدق لدرجة أن الطفل لم يفكر في أنه يعرض حياته للخطر وهو يطلب من أبيه السماح له بالخروج بحثا عن كلبه، وقد افقده ذلك سعادته وهو ليس أمرا خاصاً في المحيط العام، فالسعادة

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٥٧.

* نلاحظ هنا استخدام الفعل في معناه بالعامية، الذي يعني (تجده).

(٢) بالزيت والتمر، عبد الله القويري، ص/ ٥٨.

(٣) المصدر السابق، ص/ ٦٠.

خطفتها الحرب من الجميع كما خطفها الاستعمار وأحل في نفس المواطن الليبي فزعا وهلعا مقيمين، لا يكادان يبرحانه حتى يعودان.

ولتصوير هذا الفزع في نفس المواطن الليبي اختار الكاتب وسيلة أثارته وهو (أزيز الطائرات المزمجرة في المدن والأرياف)، فبدا هذا الأزيز شبحا مرعبا ينعق في الأسماع ويدوي في الأفئدة. صور الكاتب ذلك بأسلوب استعمل فيه كلا من السرد والوصف وكذلك الحوار، فنقل ما تمور به الأفئدة من أسى واضطراب وخوف «كدت أجهش بالبكاء عندما اهتز المكان وارتفعت الانفجارات تدوي حتى ظننت أنها تمزق كل شيء حولي، وأحسست بأنفاس أمّي تتردد مسرعة، وسمعت صوت أبي عاليا:

- يا حفيظ.. يا حفيظ!

ورددت خلفه:

- يا حفيظ .. يا حفيظ»[1]

حرص الكاتب في ذلك على تصوير الانعكاسات النفسية لأسرة ليبية أثناء غارة جوية لطائرات الحلفاء، فشمل الرعب الحيوانات الأليفة البريئة كما نرى فيما أصاب كلب الطفل الصغير في هذه الأسرة، فالطفل يحب هذا الحيوان الصغير ويعتب على أخيه لأنه ذو قلب قاس يجعله يعامل الكلب بجفوة:

«- أخي أنت لا تحب الكلب؟!

أجاب غير ملتفت إليّ:

- لا يهم، أحبه أم أكرهه!

قلت متمردا:

- ولكنه يحبك، ويأتي إليك وأنت تطرده»[2]وهي لفتة إنسانية تبين موقع هذا الحيوان في نفس الصغير الذي يتمنى من أفراد أسرته جميعا عطفا على كلبه، وفي نفسه شعور بأن ذلك يعني حبه هو. وهذا انعكاس لحس الصغير الأخلاقي تجاه الحيوانات التي يعتبر العطف عليها كمخلوقات ضعيفة تعبيراً عن شعور أخلاقي يترجم مزاج الفرد في

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٥٦.

العطف على الضعفاء كما يبرز موقفه في مثل هذه الحالات الإنسانية، لأن الحيوان مخلوق ضعيف ومن ثمة كان العطف عليه من الأخلاق الإسلامية. ولذا فإن الكاتب حين أبرز موقع الكلب من نفس الطفل وقلقه عليه ليكشف في النهاية عن مصرعه وليجسّد الرعب الذي عمّ البلاد، فأصاب الإنسان والحيوان على حد سواء. وما كان ليحدث ذلك لولا الاستعمار الإيطالي.

لقد لاحت من خلال الحدث في القصة الإدانة للاستعمار الإيطالي الذي احتل الأرض وقهر النفوس، وجرّ على الشعب وأرضه الخراب والدمار الذي استفعل من خلال هذه الحرب التي كانت ليبيا أحد ميادينها الساخنة ومعرضة للغارات وميدانا للمعارك، وهدفا للقنابل، ففقد المواطن أمنه أكثر، وشمله الخوف على نفسه وأهله.

وإن اقتضت الظروف الاجتماعية أن يقبل المواطن الليبي على العمل في المصانع الاستعمارية فإن ذلك لم ينسه كرامته رغم أن الوطن يرزح تحت الهيمنة الأجنبية كما لم ينسه مسؤولياته تجاه المستقبل، وهي الملامح التي تجسدت في قصة «خطوات في الليل»[1] التي تعالج قضية مجموعة من العمال طُرِدُوا من المصنع وبقي أطفالهم يتضورون جوعا، ومن بين هؤلاء العمال إبراهيم بطل القصة الذي تبدأ القصة بعودته إلي بيته من دون أ ن يتمكّن من استئناف عمله، وخلال العودة يشرع في استرجاع مواقف الإدارة وهي في كل مرة تسوف في السماح للعمال باستئناف عملهم بدعوى إصلاحات في المصنع أو تنظيم جديد فيه حتى فكر إبراهيم في النوم أمام باب المصنع للضغط على الإدارة لكنه أدرك أن ذلك التسويف بحجة تنظيم في المصنع لم يمكن سوى وسيلة لتهدئة العمال و إلهائهم حتى يملوا الانتظار:

«- وما السبب؟ما سبب اردنا؟

- تنظيم جديد في المصنع

- ولكن؟

- لا داعي لكثرة الكلام.

- وماذا نعمل؟

---

(١) مجموعة (ستون قصة قصيرة) عبد الله القويري، ص/ ٥٣، الدار العربية للكتاب (ليبيا- تونس) ١٩٧٧ يضم المجلد ٤ مجموعات، صدرت كلها في النصف الأول من الستينات.

- اذهبوا إلى بيوتكم»[1]

فيعصر الألم إبراهيم، ويمتلئ قلبه حقدا وضغينة ويتذكر في عودته لحيّه (سميرا) و(عزيزة) وزوجه (زينب) كما يرتسم في ذهنه واقعه في حيه الغارق في التخلف، وحين يقترب من حيّه «يظهر مدخل حارته أمام عينيه فتحة مظلمة كئيبة هناك في آخر الشارع»[2] فيشتاق لزوجه وطفليه لكنّ الشعور بالخيبة يسحقه، فلا يقوى على دفع الإحساس بالضآلة وهو يعود إلى أسرته من دون شيء يعطيه في أيديهم، وهو يعلم أن الأسرة لا تملك ما تتعشى به، فيزداد الألم تمكنا من نفسه ويحتار في أمره، لكن الزوجة تحاول التخفيف عنه، فتذكر له أنها باعت «بقية الماعون»[3] لضمان العشاء، فيزداد الألم في نفسه توغلا، ويشفق عليها في معاناتها معه، ويكبر حبّه لها، ويود لذلك «لو يضمها إلى صدره في حنان ولكنه يستكثر على نفسه ذلك، فقد عاد إليها وهو لا يحمل إلا همّه»[4].

وقد بدا في تعبير «لا يحمل إلا همّه» الكثير من الإحساس بالخيبة والألم يكتسحان نفس إبراهيم، ويشفق على زوجه من أن ينالها الكثير من ذلك، لكن مؤازرتها له تكبر فتهون عليه وتحاول التخفيف عنه، فيهدأ بالا؛ لكنه حين يرى وجهي طفليه النائمين في وداعة يكبر عليه أن يبقى بلا عمل، فتشتد من جديد في نفسه الرغبة في العمل أكثر، فيعزف عن الطعام، وحين يشرع في الاستعداد للخروج معرضاً عن النوم مبكراً لطلب العمل تسأله زوجه: «وبقيتكم عملوا إيه»[5] فكان سؤالها شرارة «أضاءت آفاقا من تفكيره»[6] ونبهته إلى أنه ليس في الهم وحيدا، كما ذكرته بدور العمل الجماعي، فالمطرودون جماعة وفي مقدور الجماعة أن تفعل شيئا مهما بالتكاتف، فتكبر لذلك الثقة في نفس البطل ويشتد عزمه، فيخرج من بيته وكله إحساس بالنصر مع جماعته على الاستعماريين المستغلين «خطواته تكاد تقتلع ما تحتها من الأرض، كأن ضوءاً انبعث أمامه يسير على هداه، وكأن أنفاساً لا هبة تأتي إليه من جوانب الطريق لتسير معه، وخطواتهم مع

(١) المصدر السابق، ص/ ٥٤.
(٢) المصدر السابق، ص/ ٥٥.
(٣) المصدر السابق، ص/ ٥٦.
(٤) المصدر السابق، ص/ ٥٧.
(٥) المصدر السابق، ص/ ٥٨.
(٦) المصدر السابق، الصحفة نفسها.

خطواته، وصوت أقدامهم يملأ الفضاء كله. كل لحظة يكثر العدد وهم يسيرون في قوة وعزم. نسي تردده، ونسي خوفه، ونسي تفرّده، أحس بهم وأحسوا به، وكأن أيديهم تنتزع شيئا في قوة وعنف، والحياة حولهم يحسونها وضوء النهار الجديد ينبعث في الأفق متفجرا»[1].

وهنا في هذه النهاية يبرق التطلّع إلى التغيير الذي تدعمه إرادة صلبة، وثقة كاملة، وقد تجسدت إرادة التغيير والثقة بالنفس في الخطوات المتزنة، وهو ما يوفر العنصر الأساسي في النصر على المستغلين.

وهكذا يجعل الكاتب بطل القصة (إبراهيم) ينهض بمستوى الحدث من خيبة واستكانة وخلود لاجترار الألم إلى قوة وعزم ورغبة جارفة في التغيير، وعمل حاسم من أجل الوصول إلى هذا التغيير سواء في هذا المحيط أو فيما هو أبعد منه سياسيا واجتماعيا، من أجل أن يتغير وضع العمال من سيئ إلى أحسن، فتحلّ السعادة محل الشقاء والحرمان، بفضل الإرادة الصلبة والعمل الجماعي لاستعادة الحق الضائع.

جسد القاص معاناة المواطن الليبي، والعامل بصفة خاصة، داعيا إلى الاتحاد والتآزر. وقد تجلى في نهاية القصة عمق التضامن القوي، وروح المبادرة في العمل، كما تجلت تلك الحدة في التمرد على الاستكانة. وهي صفات من طبيعة الإنسان الريفي الذي لا يكاد يحس بالضيم حتى يثور على مستغليه، ويشرع في العمل للانقاض عنهم، خاصة حين يعمل الاستعماريون من أجل إذلال المواطن ليشعروه بحاجته الشديدة إليهم، فيرى بأن وجودهم ضروري له ولأمته وقد يتبع هؤلاء الاستعماريون أسلوباً «جوع كلبك يتبعك» كقاعدة يعمل بها الاستعمار كثيرا لكنها غير مضمونة النتيجة، لأن الكلب قد يفتك بصاحبه إذا اشتد به الجوع، ولم يكن المواطن الليبي مستكينا تابعاً بقدر ما كان مواطنا يحب وطنه فكان الصراع بينه وبين المحتل أمراً قائما مستمرا وإن اختلفت مستوياته.

وربما بدا هذا الصراع حتى من خلال عنوان القصة نفسه «خطوات في الليل» صراعا بين الاستعمار ومظاهره (الظلام) وبين المواطن المناضل (خطوات) فالليل ظلام ووحشة وإشارة إلى العزلة والركود، ثم التخلف، وهو بمثابة كابوس على صدر الشعب الليبي، وتأتي الخطوات رمزا للفعل الثوري، لتحريك ذلك الركود وكسر تلك العزلة للخروج

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

من التخلف وإزاحة الكابوس المقيت المتمثل في الاستعمار ومؤسساته المختلفة في البلاد.

ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كما اتضحت في نهاية القصة حرص الكاتب على تعميق المحنة التي عاناها البطل، فهو يعود إلى البيت من دون أن يحمل شيئا، ويكون عشاء الأسرة من ثمن ما بيعت به آخر المواعين المنزلية، وذلك إمعاناً في تصوير مظاهر الفاقة والحاجة التي آلت إليها حال أسرة إبراهيم، كي يشحنه ذلك بمشاعر الثورة، فيعصر الألم البطل ويؤرقه القلق على الأسرة ومستقبلها من جهة ويتملكه الشعور بالضيم والحاجة إلى التنفيس عن الكرب من جهة أخرى «شقت صرخة مكظومة في أعماقه طريقها إلى حلقة، فزفرها في قوة جعلت صدره يرتفع وينخفض عدة مرات»[1].

وهنا توغل الكاتب في نفسية البطل حين يتحول الألم إلى براكين تمور في النفس وثورة تعتمل في أرجائها، وحقدا صاخبا في الصدور وجد صداه في المفردات نفسها: «ويحس بضجيج يملأ صدره، ثم يعلو حتى يملأ الشارع حوله يذكره بضجيج المكنة التي كان يديرها»[2].

وهذا الإحساس هو مصدر مشاعر الأمل في فعل شيء من أجل التغيير: «لا بد من شيء ... لا بد»[3] وهو تعبير دقيق على أن الاستكانة لم تتمكن من نفس البطل، فرأينا خطواته (الواجفة) تستحيل إلى خطوات واثقة جريئة، تقرع الأرض بقوة وعزم وإصرار ضمن الجماعة تعبيرا عن الإرادة والتصميم، لكن (الجماعة) التي يشير إليها الكاتب في نهاية القصة بدت كأمل فقط، لكن ذلك الأمل بدا في حكم الأمر الحاصل، أي إنه أمل وشيك الحصول «كأن أنفاساً لاهبة تأتي إليه من جوانب الطريق لتسير معه، وخطواتهم مع خطواته، وصوت أقدامهم يملأ الفضاء كله، كل لحظة يكثر العدد، وهم يسيرون في قوة وعزم. نسي تردده ونسي خوفه ونسي تفرده، أحس بهم أحسوا به، وكأن أيديهم تنزع شيئا في قوة وعنف، والحياة حولهم يحسونها، وضوء النهار الجديد ينبعث في الأفق متفجراً»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٥٤.

(٣) المصدر السابق، ص/ ٥٣.

(٤) المصدر السابق، ص/ ٥٨.

فإبراهيم ليس وحده في المحنة، ورغبته هي رغبة الجميع من العمال المطرودين بالخصوص، وحين خرج من منزله كان واثقا من التفاف الجميع حول مطلبهم، لافتقاد حقهم المشروع في العمل والحياة.

جعل الكاتب البطل يحس أن الآخرين في انتظاره وأنهم ينضمون إلى بعضهم بعضا، وهم يمضون في الطريق إلى هدفهم متكاتفين متحدين، وهو الفعل الممكن من خلال الواقع القائم لشخصية البطل (إبراهيم).

غير أن الكاتب يفقد اليقظة في بعض التعابير البسيطة التي قد لا تكون ذات أهمية فنية، لكنها هامة لغويا، وهو لذلك يتحمل مسؤوليته في الاستهانة بها أو العفوية تجاهها.

ففي حديثه عن (إبراهيم) يستعمل (أقدامه) بدل (قدميه): «بدا ظل أقدامه»[1] كما يذكر واقع القصة أن للبطل طفلين (سمير وعزيزة) لكن الكاتب يسهو فيجعله يتحدث عن طفليه بصيغة الجمع: «أريد رؤيتهم، سمير وعزيزة، يا ترى هل أخذهم النوم أم هم في انتظاري»[2] وحين يدخل (البطل) البيت يجدهما نائمين فيعبر الكاتب عن استغراقهما في النوم بقوله «قطع بريئة ناعمة هادئة»[3].

ولعل السبب الأساسي هو عدم اكتمال التجربة أو ضعفها، فلو اكتملت التجربة وتحددت جميع عناصرها في ذهن الكاتب يصبح على وعي تام بدقائق موضوعه مدركا خلال ذلك لحقيقة البطل كاملة وظروفه الخاصة جميعا لماسها عن التثنية فاستعاض عنها بصيغة الجمع، لأنه حين يستقر في ذهنه بشكل قاطع أن للبطل طفلين ليس غير سيجد نفسه يعبر تلقائيا بالتثنية ولا يعبر بالجمع. وغير وارد أن يكون ذلك بتأثير من ثقافة غربية، فليس هناك تأثير للتعبير الفرنسي*، لأن تعبير الكاتب عربي صاف ولغته الفرنسية تأتي في درجة ثانوية جدا اكتسبها في فترة متأخرة، ولم يكن لها سيطرة في توجيه تفكيره، أو تأثير على تعبيره، زيادة على أن ذلك التأثير لا يمكن أن يقتصر على تعبير نحوي دون التركيب والصياغة والصورة، وهذه عربية خالصة صادرة عن تفكير عربي في رؤية الأشياء والتعبير عنها.

---

(١) مجموعة «ستون قصة قصيرة» عبد الله القويري، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص:٥٧.

* في تساوي صيغة المثنى والجمع.

ويحسن أن نضيف سببا ثانويا لما له من دور في التفكير والتعبير وهو أن التعبير (المتداول) بكلمة (الأولاد) في الحياة العامة ينسحب بصفة عامة على التثنية والجمع، كما يشمل الأناث والذكور مجتمعين (من باب تغليب التذكير على التأنيث كما هو معروف (نحويا) مثلما يأتي التعبير في الكلام (المتداول) عن أطراف الإنسان الواحد بما يفهم منه الجمع، فيقول المتحدث «رجلي ويديي» فيعني ذلك «الأرجل والأيدي» جمعا لا تثنية، مما سها عنها الكاتب فعبر عن القدمين «بالأقدام» وعن الطفلين بصيغة الجمع.

زيادة على ذلك فقد يرجع سهو الكاتب (في استبدال صيغة الجمع بالمثنى) إلى فكرة العمل الجماعي التي سيطرت على ذهنه كما طرحتها القصة، وربما ساعد على هذا السهو أو الإبقاء عليه أن الكاتب قد لا يخضع عمله للمراجعة الجادة، وربما كان من الذين يفقدون الرغبة في هذه المراجعة* بعدما تنخفض درجة التوتر العاطفي أو تزول حين يفرغ الكاتب أحاسيسه ومشاعره في عمله ويبث فيه أفكاره ورؤاه. وقد يرجع عدم الاهتمام بالمراجعة أو ضعفه إلى قلة تقدير الكاتب لأفكاره وعلاقتها بالقراء، وإحساسه الخاص تجاه سلبية أولئك القراء وقلتهم، فيتصور أن عددهم محدود لا يفرقون في نوعية ما يقرأون، ومستواهم لا يتطلب منه جهدا فنيا كبيراً، وهو عذر مرفوض نقديا، لأن الكاتب الجاد يبقى طموحا باستمرار لتجويد ما يكتب حسب قدرته وإمكانياته، لكن سلبية القراء وعدم الاكتراث من العوامل التي تشجع الكاتب على الكسل الفكري، خاصة حين لا يجد صدى لما يكتب مما يشجعه على اللامبالاة، بالمراجعة، بينما ينشط بحيوية في الكتابة ويحرص على الإجادة من خلال الصياغة المراجعة والتهذيب حينما يحس بصدى ما يكتب سواء في أوساط القراء أو في أوساط النقاد** وهذا مما يوضح أهمية الحركة النقدية في دفع

---

* في لقاء مع الكاتب بطرابلس (١٥/ ٢/ ١٩٨٠) أكد لي أنه غالبا يخضع للحظة الإلهام. وعندما تتراجع ساعة إبداع العمل تضيع منه أحيانا كثير من أبعاده التي تكون قد أوحت بها لحظة الإلهام، وقد تنقطع صلته الفكرية بالعمل بعد ذلك في بعض الحالات. ويؤكد هذا واقع مسرحيته الناقصة «العطش» حيث قرر كتابتها في ثلاثة فصول لكنه توقف عند الفصل الأول: فقال عنها «ظلت عملا ناقصا يأكل قلبي» ثم أضاف «فحالة الإبداع قدرة قد تحضر مرارا وقد تغيب مرة» انظر هذا في مقدمة (المسرحية) ص/ ٥و٦، نشر الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس (ليبيا) ١٩٨٠م.

** انظر حديثا للباحث إلى مجلة «الثقافة العربية» الليبية، عدد/ ١ السنة ٨، جانفي (كانون الأول) ١٩٨١م.

الأنواع الأدبية إلى الأفضل باستمرار. والكاتب واحد من الذين قصر النقد تجاههم فحرمهم من توسيع دائرة القراء.

وتسهم المرأة في التمكين للحس الثوري الوطني من خلال مواقفها في مؤازرة الرجل ومقاسمته الهموم الوطنية كما نجد ذلك بوضوح في قصة «أمهات»[(1)] للقويري، ففيها نرى (فؤادا) البطل يفقد أباه صغيرا ويعيش في انسجام ووئام مع أمه وزوجه (نعمات) الفاضلة التي أضحت مناضلة إلى جانبه بمشاعرها وأحاسيسها وسلوكها، وقد بعث (فؤاد) في نفسها وعيا، وزرع في أعماقها أملا، فعانقت بدورها آماله ومطامحه الوطنية، وشاركته كل شيء، فغدا (فؤاد) وزوجه من رموز النضال الثوري، لذا فإنها لم تحزن ولم تيأس ذات ليلة عندما هاجم (زوار الليل) بيتهم واندفعوا يفتشون ويزمجرون، ليسوقوا أخيرا (فؤادا) ونظراته تودع في حنو (نعمات) الزوجة المناضلة الوفية، وتتركز نظراته في حب ومودة على بطنها التي تحرك فيها الجنين الأمل الذي راح ينمو هناك «يتحرك في رعونة، يملأ قلبها شوقا جديداً»[(2)] أملها وأمل فريد، بل الأمل الذي تطمئن به أم فريد الجزعة على ابنها وهو يساق إلى المجهول في جنح الظلام، وزوجه تتحدى الوضع الصعب: «سألده، إنه يتحرك في داخلي، في بطني»[(3)] ويشرق الأمل ليشع على بطن (نعمات) في مودة، في انتظار الوليد، فهو عندهم أمل الثورة وتحرير الوطن الرازع تحت الاحتلال.

وقد جسد القاص الاتجاه الثوري لهذه الأسرة المتآلفة التي كبرت مشاعرها في حديثها عن الاستعمار والاضطهاد، والغليان الثوري، مستغلاً في ذلك المشاعر الوطنية والعاطفية «لم يكن بينهما شيء عندما تزوجته، كان مجرد إنسان أحست اقترابا منه، وانسكبت نبراته وكلماته في أعماقها، كأن في جسمه هذا النحيل قوة تجذبها إليه، فلم تمانع ولم تعارض، ولم تقف في سبيل رغبتها البسيطة، ودخلت حياته كما دخل حياتها، وعرفت حياته ثم بدأت تفهمها وتفهم ما يعتمل في نفسه، وما يمور في هذا الكيان النحيل، والوجه الهادئ دائما، ثم وعت كل شيء وما يعمل لأجله، فلم تقدر على إمساك روحها من أن تذهب معه في

---

(١) مجموعة (ستون قصة قصيرة) ص: ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ص:٨٢.

(٣) المصدر السابق، ص: ٨٤.

روحاته* وفي غيابه حتى منتصف الليل»[1].

فوصف الكاتب هنا مشاعر (نعمات) وتطور عواطفها تجاه زوجها، وهو التطور الذي بدأت تستعرضه حين القبض عليه. وقد كان مرور الزمن الماضي كفيلا بأن يجعلها تزداد حبّاله وتعلقا به، بعد ما عرفت نشاطه النضالي وشيمة هذا النضال لدحر الاستعمار وتحقيق السعادة والرفاهية للأمة الليبية. زادتها ثقته فيها حبا له، فتأثرت بأفكاره ووقفت إلى جانبه مناضلة «فهي عاملة ولا بد من أن تأخذ دورها»[2].

وصف الكاتب إحساسها أثناء لحظة القبض على (فؤاد) وهي تنظر إليه يساق إلى مصير مجهول، فتنظر إليه بمودة وحنو «بدأت تسقط أعماقها على عينيه، تناجيه صامتة وضجيج الأقدام حولها يرتفع»[3].

ورغم ما يستشف من مظاهر الافتعال للمشاعر في وصف هذه اللحظة لحظة القبض على (فؤاد) نتيجة المبالغة في الوصف لتجسيد الظلم الاستعماري فإن ذلك لا يلغي حقيقة المحنة، وقد تعرض منزل (فؤاد) لعملية تفتيش عنيفة، وسيق (الرجل) إلى مصير مجهول تاركاً أسرته في لوعة وآسى.

لكن المحنة التي تعرضت لها هذه الأسرة بالقبض على (فؤاد) لم تجعل زوجه (نعمات) تنهار أو تتخاذل، فلم تنطو على نفسها ولم تيأس من الثورة والنصر، بل تحول ما في نفسها من ألم وحرقة إلى نور وحركة، فجعلت الأمل شعارها، وهو أمل غير محدود، أمل في المستقبل الوضيئ بتحرير الوطن.

لذا فإن الحسّ الثوري في نفسها يزداد تمكناً، ولذلك فإنها حين تتذكر (فؤاد) وبطش الاستعمار وقساوته تحتد غاضبة حانقة، يلتهب قلبها حقداً على الاستعمار وكراهية له. وتحاول (حماتها) التخفيف عنها والحد من غضبها خوفا على الجنين في بطنها، لكن

* جمع مؤنث، مفرده، «روحة» اسم مرّة، من «ارح» الذي يعني ذهب، ويستعمل لمطلق الذهاب، والإياب.

(١) مجموعة (ستون قصة قصيرة)، عبد الله القويري، ص/ ٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨١.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(نعمات) تؤكد أن جنينها لن يصيبه سوء، وهو رجل المستقبل الذي سيأخذ بالثأر، فتقترب منها (حماتها)، في مودة وعطف مرددة الحاحها بالكف عن الغضب.

«نعمات.. بنتى ..! وتضمها إليها، وتعانقها في رعشة. ويشتد نشيجها ثم يخفت، وتهدأ. وتمد يدها لتضعها على بطن (نعمات) في إعزاز وقد علا مفرقها إشراقات من الأمل. وتبتسم (نعمات) في حنان وودّ»[1].

فيبرز هنا ذلك الإحساس الثوري الجارف والرؤية الوطنية المعبرة عن وعي نضالي، وهو ما أبرزه الكاتب في نقله بالسرد والوصف والحوار في حيوية دافقة.

وقد جسدت نهاية القصة التشوف اللا محدود إلى المستقبل، وهو تشوف حمل في ثناياه الأمل المعلق على الجيل اللاحق ليحرر الأرض التي اغتصبها الغرباء، وهو الجيل الذي سيكمل الرسالة النضالية في مجابهة المحتلين، ومن هذا الجيل طفل (نعمات) و (فؤاد) المنتظر: الذي صارت تعلق عليه أمه الأمل في الثأر لأبيه وجده معا، بل سيأثر لجميع ضحايا الاستعمار سواء أولئك الذي قتلهم الرصاص أو أولئك الذين قتلهم الجوع والمرض.

وهنا يتجسد ذلك التواصل بين الأجيال في حمل مشعل النضال والعمل للثورة، وهو التواصل الذي عَمَّقَ المشاعر الوطنية بين (فؤاد) و (نعمات) وزادهما حبا وتعلقا ببعضهما، فارتسمت آمالهما في الوليد المنتظر.

ومن خلال ذلك يبدو دور الأسرة الإيجابي المؤثر حين يتكاتف أفرادها وتتحد مشاعرهم وآمالهم وتطلعاتهم للمستقبل المشرق.

لقد أنجبت (أم فؤاد) لليبيا شابا شرع يواجه الوضع الاجتماعي والوطني المؤلم منذ صباه فعاين الظلم في حينه وارتسم البؤس في ذهنه، ومع ذلك كان الأمل زاده. وحين تزوج (نعمات) وجد فيها المرأة المخلصة الطموحة ذات الاستعداد الطبيعي للنضال وحب الوطن، كما وجدت فيه الشخص الذي صعد بجده وجهده، وحبه: «كان يأتي من عمله شعلة متقدة، يزمجر ويتكلم ويصيح كأنه يخطب في جموع، كأنه قائد أو زعيم»[2] فتعلقت به وتعلق بها «لم يكن يحجب عنها كلمة ولا همسة»[3] فكسب بذلك مناضلة إلى

(١) المصدر السابق، ص:٨١.

(٢) المصدر السابق، ص:٨١.

(٣) المصدر السابق، ص:٨١.

جانبه في وطنه، وكبر حبه لها كما كبر حبها له، فامتزج الحب الزوجي بحب الوطن، ووجد هذا الحب عمقه في الجنين الذي أخذ يتحرك في بطن (نعمات) وهو الأمل المنتظر.

وكأنما قدر لهذا الجنين ألا يرى أباه، لكن الأم (والجدة معها في الأحاسيس والمشاعر) يملأهما أمل في أن يحقق ما لم يحققه جده وأبوه، فعقدتا أملا كبيرا عليه، ولم ييأسا، ولم يضعفا رغم قساوة المحنة تأكيدا للمسيرة المستمرة للنضال من أجل تحرير الوطن، ومن خلال ذلك طرح الكاتب إرادة الثورة التي تتوارثها الأجيال، فتصبح محركا دائماً لعنصر الأمل في النفوس، وتصير الأسرة المنسجمة في المجتمع مدرسة تعج بمشاعر النضال وحب الوطن، كما تمثل ذلك في أسرة (فؤاد) الخلية النضالية التي لم تحن الرأس وصمدت للعاصفة، يشغلها أملها في المستقبل السعيد عن حاضرها تحت القهر الاستعماري متجاوزة محنتها الحاضرة تطلعا إلى المستقبل.

وهكذا عمل الكاتب على نقل ما يعتمل في نفس البطل (فؤاد) وما كان له من أثر في الأسرة التي تحولت إلى بوتقة تعج بمشاعر النضال والثورة، فبدأ القصة بنهاية الحدث إثارة لفضولنا، بحثا عن السبب حيث انطلق من الطرق الذي تعرض له منزل الأسرة الذي اقتحمه الجنود، فقبضوا على (فؤاد). وفي هذا الموقف يصف الكاتب مشاعر (نعمات) المشدوهة وهي تسترجع بداية حياتها مع (فؤاد) الذي وجدت فيه الشخصية الجادة التي تعمل بحيوية دافقة وإرادة قوية. وانتقل في الموقف نفسه إلى محاولة الأم التشبث بابنها في قبضة الجنود، فاتخذ الكاتب ذلك منطلقا جديداً ليجعلها تسترجع حياة (فؤاد) منذ مات أبوه وتركه صبيا يعاني الألم، ودخل ميدان العمل طفلا، فحمل مسؤولية الرجال قبل الأوان وصار شعلة من الجد والنشاط شابا. وانتهى القاص إلى وضع الأم والزوجة بعد القبض عليه وما يمزق نفسيهما من ألم وحسرة، وما يعتمل فيهما من حقد وثورة وأمل، فجاء الطرح في القصة ثوريا يبرز رد الفعل النضالي عن الظلم الاستعماري، كما يجسد الصمود والوعي والتشبث بالأمل في المستقبل.

وتعالج قصة «نداء»[1] الموضوع نفسه عند هذا الكاتب حيث يتجلى فيها نداء المقاومة والثورة بين السكان، وتقف (سعدية) العاملة إلى جانب زوجها زكي (البطل) في النضال والمقاومة، وهي صورة أخرى للزوجة المناضلة (نعمات) مما يؤكد طبيعة الاستعداد في

(١) المصدر السابق، ص:٨٥.

المرأة العربية لخوض غمار الكفاح إلى جانب الرجل عن قناعة تامة، وبإرادة صلبة وحماس فياض.

ونرى لونا آخر من ألوان المواجهة في قصة «السبب»[1] (لكامل حسين المقهور) عن المواجهة بين المواطن والمستعمر الذي أمسى أمره حقيقة قائمة. وهي مواجهة فردية يهان فيها المواطن وتسلب أرضه وماشيته مما يدفع به إلى الثأر لكرامته، وقد امتلأ قلبه سخطا وحقدا على هؤلاء الجنود الإيطاليين وقائدهم بعدما هاجموا مزرعته ليعسكروا فيها: «كان الشهر من أوله أسود، أسود كقلب يهودي حاقد جائع، يوم أن صحا من نومه على صوت (البارزان) * وتحركات عنيفة في السانية ** وأوامر ولهجات ترطن، وأحذية ضخمة ثقيلة تفسد جداول البرسيم والفول والفجل، وخيم تنصب أمام عينية، وسارية كبيرة عليها العلم الإيطالي المثلث الألوان، وبغال شديدة مربوطة إلى أشجار النخل، وأعراف أشجار الزيتون يكسرها الجنود، وطوابير منهم تقف في انتظام وأوامر تصدر، وكل شيء في ذلك اليوم يقلبه إلى لون السواد، تماما كقلب يهودي جائع حقود»[2].

وهي قصة تصور انتشار المعسكرات الإيطالية سواء في المدن أو في الأرياف لتعقّب الثوار، حيث تصير ضيعات الفلاحين وأراضيهم عرضة للاكتساح من أجل بناء تلك المعسكرات.

وهكذا يعيث الجنود الخراب في الضيعة ومزروعاتها، ويقف البطل (علي) مشدوها ويقول في توسل ورجاء: «طيب سينيور، لكن علاش سانيتي أنا؟ وحاول أن يفهمه الكثير، وحاول الأخر أن يسكته، وحاولت امرأته (الزينة) أن تشده من يده علّه يفيق، ولكنه ظل يتكلم ودماغه يفور:

لكن ما عنديش غيرها السانية.. يا سنيور، غير افهمني، أنا نأكل منها، نسكن فيها، ما فيش مكان آخر ممكن نعيش فيه، نو سينيور .. ما فيش غيرها»[3].

---

(١) ١٤ قصة من مدينتي، ص/ ٥٩.

* البارازان: «L'e RARAZAN».

** السانية: ج سوان: آلة السقي أو الناعورة، وتطلق على الساقية ومنها جاءت تسمية الضيعة المسقية بالنواعير.

(٢) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص: ٦١، ٦٢.

(٣) المصدر السابق ص: ٦٢.

وهكذا يتعرض الحقل الصغير للاكتساح والتلف، و(علي) ينظر في ألم حاد، وسخط شديد: «كان لا يرى إلا الخيم والبغال والجنود وجداول البرسيم والفول وقد تحولت إلى خراب ... وكان يشد شعر رأسه والزبد الطفيف الأبيض يتنافر من بين شفتيه، وعيناه تملأهما الدهشة وبقايا النوم، فلابد أن يكون هناك سبب لاختياره هو بالذات، لابد من وجود سبب لهذه الكارثة التي تسقط على رأسه، لابد من سبب. وفتح فمه آخر مرة في إعياء، فلم يجد ما يقول غير: اعلاش، علاش، علا.. وقبل أن يكمل كلمته امتدت يد (التنيتي) إلى صدقه بصفعة قوية أعقبها سكون موحش جامد ثقيل بينه وبين ضاربة»[1].

بلغت تحرشات الضابط الإيطالي درجة يصعب احتمالها من مواطن أبي. وإذا لم يعرف (علي) السبب لاختيار ضيعته بالذات معسكرا لقوة غازية فإنه عندما يصبح الآن مطاردا أو معرضا للسجن والموت فإنه يكون قد عرف السبب. وهو موقف ثوري ثأرا للكرامة على الأقل، وتكفيرا عن الاستسلام الذي بدا من البطل في أول الأمر، نتيجة الضعف والاستكانة تجاه ما قام به الضابط الإيطالي وجنوده، من ظلم له، فسلبوا أرضه، وقتلوا بقرته الوحيدة، وأمعنوا في إذلاله واستفزازه وهو السبب الذي شحنه بالحقد والسخط مما وجد متنفسه في تلك النهاية حين تحرر البطل من خنوعه واستكانته وتردده، فأطاح برأس الضابط المتعجرف وانطلق حرا طليقا من جبنه وتردده.

وقد جسدت القصة معاناة المواطن الليبي وسخطه حين يجد نفسه عرضة للإهانة وهدفاً للتحدي ولا يقوى على دفع ذلك «كان يشد شعر رأسه والزبد الطفيف الأبيض يتناثر من بين شفتيه وعيناه تملأهما الدهشة وبقايا النوم»[2] لكن ذلك كان كفيلا بأن يحول البطل (علي) من شخصية متخاذلة تكتفي بالتوسل المقيت والاستفسار بذلة عن السبب إلى شخصية غاضبة ثائرة، لا تتردد عند اشتداد الغضب في الإطاحة بالرأس المدبر لاسترجاع ضيعته كما حدث في نهاية القصة. وهي نهاية منطقية بعد وقاحة المحتلين ونفاد صبر البطل، ففي لحظات التحدي والتحرش السافر لا يبقى هناك خيار آخر غير المواجهة، فالواجب يحتم أن تسلب الحياة من الذي يسرق اللقمة من يد غيره، وهو ما فعله البطل فكان التصرف من طبيعة الموقف الذي وجد نفسه فيه.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٦٣.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

وقد اختار الكاتب لحظة تلك المواجهة النهائية بين البطل والضابط اختيارا جيدا عندما جعل الزمن ليلا حتى يتمكن البطل من الفرار، واختار اللحظة الحاسمة حين كان المنجل في يده يحش آخر قطعة من (البرسيم) وبذلك تكتمل العناصر التي تخرج البطل من جبنه وتحرره من تردده.

بل أن الكاتب أعد لذلك مسبقاً ليقضي على بقايا التردد في نفس البطل حين جعله من البداية يرسل زوجته إلى أهلها ليكون بعد العملية طليقا من قيد التفكير في العواقب التي تتعرض لها أسرته، وهو لذلك انقض على عدوه وليس له ما يخاف عليه بعد ضياع ضيعته وإصابته في كرامته، فانطلق يعدو بعيدا وهو يشعر بالانتصار.

كما أجاد الكاتب تصوير البطل في حالتي الضعف والثورة، واستطاع نقل ما يعتمل في نفسه من غضب وما يحتدم فيها من شعور بالضيم تجاه الأجنبي المحتل، كما أجاد في الوقت نفسه تصوير الغطرسة الاستعمارية، فبينما نرى البطل مستميتا في التساؤل والأسى يعصره، نرى الضابط لا يبالي بتساؤلاته بل يسخر منه ويخنق حتى الكلمة على لسانه حين يصفعه «وفتح فمه آخر مرة في إعياء فلم يجد ما يقول غير: علاش؟ علاش؟ .. علا..»[1] فماتت الكلمة على لسانه، وكأنما جاء ذلك رمزا لهزيمته في قضيته، غير أن الكاتب أبى أن يكون البطل الخاسر والمهزوم وحده، فحول هزيمته إلى عزيمة تشد أزره في الاقتصاص من عدوه، فكانت تلك النهاية التي امتد فيها منجله إلى عنق الضابط المتعجرف، وانطلق يعدو فارا في جنح الظلام يبحث عن مخبإ راضيا عن تصرفاته سعيدا بانتصاره، فهو يعرف السبب مسبقا، بعدئذ تم القبض عليه ليسجن أو يقتل.

وهكذا يلوذ (علي) بالفرار وقد ارتفع صخب الجنود في المنطقة لقتل الضابط، فأسلم الكاتب مصير (علي) إلى المستقبل إيذانا برفض الاستكانة وتطلعا إلى المستقبل السعيد بتراجع ليل الاستعمار بعد ما أطاح رأس الضابط وتركه جثة هامدة، وهي النهاية الحقيقية في حبكة القصة بعد التوتر الشديد في الموقف بين الضابط الاستعماري والمواطن الليبي (علي). وقد كانت تلك النهاية حتمية في ضوء السياق المنطقي للأحداث وطبيعة الموقف لدى الشخصية القصصية: شخصية الضابط من جهة وشخصية (علي) من جهة ثانية، فتحرشات (الضابط) بالمواطن (علي) جعلت الشعور بالهوان يتمكن في نفسه، وهذا

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٦٣.

مؤشر أول على بداية الغليان في نفسه يجعل وهو ما القارئ كثير التطلع إلى نتائج الموقف. وحين أرسل (علي) زوجة إلى أهلها كان هذا إيذانا بتوفعه مكروها ما وباستعداده للمخاطرة، فيشتد تطلع القارئ حين يرى المواجهة الشّديدة بين (الضابط) و (علي)، يضحك الأول في خيلاء ساخرا متحرشا وتمتلئ نفس (علي) غيظا وحقدا، فيبدي (تكشيرة) أعربت عن درجة الغليان في نفسه، فيتحول من شخصية تتحاشى الصدام قدر الإمكان إلى شخصية تجنح إلى الفصل في المواجهة بالعنف، وكأنما لمح الضابط ذلك على (علي) في بادئ الأمر فيضحك «في خيلاء، وعندما كشّر (علي) ولمعت جبهته ببريق حبات العرق وهي تتفصد من جبينه: امتدت يد (الضابط) في قوة هوت على صدغه»[1] فكانت اللحظة التي امتدت فيها «المحشة» بيد (علي) إلى عنق (الضابط) ليسقط مضرجا بدمه جزاء صلفه وطغيانه، وفي ذلك تنفيس عما في نفس (علي) من حنق وإحساس بالمهانة، فيجد القارئ في هذه النهاية إشباعا لما كان في نفسه من تطلع وانتظاراً لما يسفر عنه الموقف.

وهي نهاية يبررها سير الأحداث والسياق المنطقي للمواقف حيث كان التوتر يزداد حدة كلما مضينا مع الحدث إلى الامام، فتزداد تحرشات الضابط وقاحة ويزداد إحساس علي بالضيم شدة، فيكون رد الفعل العنيف من طبيعة الريفي الذي قد يصبر على الأذى قليلا ويحتمل (الضيم) من الاستعمار بعض الشيء، لكنه عندما يحس بالإهانة ويجد نفسه في موقف لاخيار فيه غير المواجهة: يكون رد الفعل منه عنيفا مدمراً ثائراً لكرامته، لا يضع أي اعتبار للنتائج بعد ذلك، هو ما فعله (علي) فاحتمل الأذى وصبر للمكروه، وحين فقد الأمل في تراجع الضابط عن ظلمه وملك عليه الشعور بالإهانة أمره: كان رد فعله غير متوقع من (الضابط) الذي يجهل طبيعة الريفي وما يتحكم في تصرفاته، لم يكن رد الفعل هذا شتيمة ولا صفعة بل ضربة قاضية من منجله تسكت أنفاس (الضابط) إلى الأبد.

وحسنا فعل الكاتب حين جعل (علي) يفلت من أيدي جنود هذا الضابط ففي ذلك نصر له عليهم وإيذان بنصر وطني أشمل. كما يوعز الموقف بأن ما ظاهره الصمت والاستكانة ففي باطنه بذور التمر و الغليان والثورة، مما هو مهيأ للانفجار في أية لحظة عند الاستفزاز، فقد لا يحسب لها المعتدون أدنى حساب جهلا بطبيعة (الريفي) ونفسيته

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٦٥.

وما يتحكم في رد فعل الشديد من أنفة ومقت للضيم.

وقد صاغ القاص الحدث في مسار واضح المعالم بدت فيه الشخصيات محددة الملامح، جلية الطباع، (الضابط) في خيلائه وجبروته لإحساسه بالسيادة والتفوق، و(علي) في شعوره بالمهانة تحت الاحتلال الأجنبي وطبعه الذي يرفض الظلم والطغيان.

فبدا القاص على وعي تام بمجال الحدث وطبائع الشخصيات، فلم يسند إلى (الضابط) ولا إلى (علي) من الأفعال والتصرفات إلا ما تبرره الطبيعة الشخصية لكل واحد منهما في محيط استعماري معين، يمارس فيه الاحتلال جبروتا، ويعاني المواطن قهرا وحيفا، فتصرفات (الضابط) ساخرا من (علي) متحرشا به تبررها شخصيته الاستعمارية أولا ورتبته العسكرية ثانيا، وتصرفات (علي) من البداية تبررها شخصيته الريفية -في وضع استعماري- تشعر بأنها مجردة من أية حماية، وعليها لذلك أن تحرص على تحاشي المواجهة، ولكن حين لا تجد هذه الشخصية الريفية بدا من المواجهة فإنها تختار الرّد الأشد عنفا تنفيسا عما في النفس من إحساس شديد بالظلم والحيف، ورغبة جارفة في ردع الظالم والاقتصاص منه.

وقد صور الكاتب هاتين الشخصيتين القصصيتين (الضابط) و (عليا) تصويراً حيا نابضا، خاليا من الشروح الجزئية الزائدة، وبدا سلوكهما من خلال الحدث محكوماً بتفاعل وصراع داخلي محتدم ناتج عن موقف (الضابط) ونيته ومشاعره تجاه المواطن (علي) وإحساس هذا الأخير وتطور مشاعره تجاه الضابط والاستعمار، فأكسب هذا الصراع والتفاعل جوّ الحدث حرارة دافقة فجاء التصوير حيا متحركا نابضاً، فعكس غطرسة (الضابط) وما يقف وراءه من جبروت استعماري كما عكس ما يعتمل في نفس (علي) الذي ملأ قلبه الحقد بعد ما بات الواقع أمام عينيه أسوداً قاتما خاصة بعدما اجتاح المخيم العسكري ضيعته، «من يومها والحقد يأكل قلبه.. وعلى ملامحه العريقة.. وفوق ثنايا خدوده .. ظهرت خطوط سوداء قاحلة لا يرويها إلا العرق.. عرق الحقد!!

أحسّ (علي) أن حياته قد تعكرت.. وأن السلام الذي يرفرف في قلبه قد اصطبغ بالدم»[1].

وخلال هذا التصوير وردت بعض الصيغ العامية، والكلمات الأجنبية على لسان

---

(١) المصدر السابق، ص: ٦١.

البطل الفلاح الأمي، ربما جاء ذلك بدعوى الواقعية، بينما أن واقعية البطل لا تعني الحرفية لحياته كما لا تتنافى واقعيته والصياغة الفصيحة لأن الواقعية هنا «بالأداء النفسي لا بمجارة الواقع»[1] لذلك رأينا أن تلك الصيغ العامية لم تفق في نقل المشاعر والأحاسيس الصيغ الفصحية. لأن الصياغة بالفصحى تستطيع بقدرة الفنان أن تنفذ إلى عمق البطل، وأن تعبر في يسر عن مشاعره بلغة دقيقة مرنة من دون أن ينفي ذلك واقعية البطل مهما كانت مكانته الاجتماعية، ومستواه الثقافي ولغته في الحياة اليومية.

وإذا سلب الاستعمار الإيطالي الأرض والماشية وحتى الأرواح البشرية من أصحابها فهو السبب أيضاً فيما يتعرض له الشعب الليبي المضطهد من ويلات الحرب العالمية الثانية حيث أمسى الخوف جزءا من حياة المواطن، وهو الخوف من المستقبل ومن الموت الرابض في كل زاوية، وهو ما عالجته قصة «الخائفون»[2] التي تبرز محنة البطل (خليفة) الذي يكدح من الصبح حتى المساء، يقوم بعملين اثنين، فيعمل صباحا في الميناء، ويعمل مساء في حفر اللمخابىء لمضاعفة دخله من أجل رعاية أسرته، وتوفير البهجة لصغيره الذي يسعد بمداعبته كلما عاد من عمله، لكن الموت يختطف الطفل من أبيه ذات مساء أثناء غارة لطائرات الألمان، فميدان القصة إذن هو الأرض الليبية أثناء الحرب العالمية الثانية، ويتركز موضوعها حول معاناة المواطنين من شظف العيش والخوف المسيطر من غارات الطائرات، ويدور ذلك حول شخصية البطل (خليفة) وهو الذي كثيرا ما سرى في نفسه، رعب أثناء عمله في الميناء وهو يحمل الطرود المعبأة بالذخيرة الحربية، والصناديق التي تحتوي على أدوات الخراب والدمار والفتك بالإنسان.

تبدأ القصة بوصف السكون الذي كان يسيطر على قرية من قرى الأرض الليبية خوفاً من الغارات، فتهمد الحركة وتغطى حتى قناديل الإضاءة بقماش أزرق كي لا يراها الطيارون.

شرع البطل يستعيد ذلك السكون في منزله عن طريق (الفلاش باك) حيث كانت أسرته ذات مساء ملتئمة الشمل ليلا، الزوجة تعد العشاء والصغار يلعبون في المكان، بينما خلع البطل ملابسه وراح يداعب أصغر ولاده، فيصف الكاتب المودة الحانية البادية من

---

(١) في النقد التطبيقي والمقارن، د. محمد غنيمي هلال، ص/ ١٩٦، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (مصر) من دون تاريخ.

(٢) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٤٥.

البطل على أولاده خاصة أصغرهم، وهو الحب الذي جعله يضاعف جهده في العمل لتوفير الطعام الكافي، والحلوي واللعب للأطفال «كنت أعمل في الصباح وفي المساء وأقبض أجرتين»[1] يعمل في ظروف شاقة، يسيطر عليها التوتر والخوف في الميناء، حيث «دخان السفن، وأصوات ارتطام أحذية الجنود بالأرصفة، وصفارات رؤساء العمال وصراخ الضباط يلون الجو بطبقة من الضباب المشوب بعدم الاستقرار ... وكانت وجوه العمال شاحبة يأكلها الخوف»[2].

ويجهد نفسه بالعمل في حفر المخابئ مساء، ولا يبالي بالتعب، كل ذلك من أجل أسرته، خاصة من أجل الصغير «فللصغير كنت أعمل ليل نهار..» [3] ينطلق الإنذار فيعمّ الاضطراب البيت، فيجرى البطل نحو ابنه الصغير ويصرخ في الزوجة لإطفاء النار، فارتطمت يدها بالقدر واندلق الطعام على أرض الغرفة. وهكذا يختلط كل شيء في الشارع «كانت جميع الجارات تصرخن بأصوات عالية، جزعة، كل منهن تنادي على صغيرها، والصغار يبكون في خوف وقد تسمروا تحت الحيطان، وعربات الباعة وقد ألهبها الخوف تجرى في كل اتجاه، وجنود الطليان على عربات نارية يجولون في الشوارع يجلدون الناس بسياطهم ويأمرونهم بالاختباء»[4] وهكذا يعم الفزع، وفي ذلك ترتبك أسرة (خليفة) فيفقد السيطرة على أعصابه وهو يسمع تحذيرات جاره، بينما «كانت المدافع قد ابتدأت تلقي ما في احشائها، وكنت أحس بها ترمي قنابلها التي كنت أحملها* على كتفي طول اليوم في الميناء في بيتي كنت أدفن رأسي في أحضان ابني وأتحمس بيدي رأسه وكأنني اتلقى عنه القنبلة حتى تنفجر في الجو وكأنها بين أذني»[5] فتمكن الهلع من نفس البطل، حتى راح ينتظر القنبلة، يتصورها تنزل على رأسه حين تنزل الطائرة بصوتها المثير وتصعد مزمجرة مفرغة اللهب والدمار، لكنه يخرج من ذهوله استجابة لصوت جاره الذي يدعوه إلى الإسراع نحو المخابئ «ومع انفجار القنابل في الجو وتتابع الطائرات وهي تهبط

---

(١) المصدر السابق، ص: ٤٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٨.

(٤) المصدر السابق، ص: ٥٠.

* هو تصور الخائف لما تثيره آلة الدمار من فزع، مهما كان مصدرها وهدفها.

(٥) المصدر السابق، ص: ٥٢.

من السماء لتدمر الأرض من تحت أقدامنا وعيت نفسي، ووعيت كلمات جاري.. وعرفت أن طريقي الوحيد للنجاة ولحياة ابني الصغير وابني الآخر وامرأتي هو المخبأ، واستردت باقي أنفاسي، وصحت في نفسي خائفا.

- ياللا يامرا .. خفيّ روحك.. الريفود جو»* [1].

ويحاول قبل الانطلاق نحو المخبأ إغلاق باب المنزل، وبينما هو يعالج قفل الباب تدك الطائرات المنزل بالقنابل المرعبة «كنت أنا والباب وجميع أبواب البيت مكدسين في كومة واحدة، في وسط البيت، جثة لا أعي من الحياة شيئا، حتى شعرت بيد تهزني وتصب على رأسي وفي حلقي قطرات من الزهر؟»[2] فلم يفطن إلا على صوت زوجته بعد انتهاء الغارة، لكنها لم تجد معه الصغير، فشملهما ذعر لم يخرج منهما إلا حين تذكر (البطل) أن جاره (علي) أخذه منه عند المخبأ حين بقي يعالج قفل الباب، فاسترد أنفاسه وسقطت من عيني الأم دمعة حب وسلام. لكن أمرهما لم يطل، فالناس يهرعون لانتشال الضحايا من تحت الانقاض ويخرجون من تحتها أطراف الناس والأسى يعصر النفوس، وهنا أحس البطل بأنه مقبل على خبر يعمق لوعته، فهو لم يجد ابنه، كما لم يجد (عليا الجار) الذي كان يجرّ الطفل فرارا من القنابل. ولم يلبث حتى جاءه الخبر كنعيق في حياته، حين قال له أحد الشيوخ: «البركة فيك»: «وكدت أهوى، كدت أرمي بنفسي في قاع البئر أو تحت الأنقاض أبحث عن حياتي الضائعة، ولكنهم أمسكوني جميعا وأنا هائج كثور عنيد، كنت أريد أن ألمس خد الصغير ولو مرّة حتى وقد فارقته الحياة، وجاءني صوت غليظ وكأنه قادم من أغوار سحيقة.

- تحت الحيط البرّاني.

وقذفت بنفسي إلى هناك، وكان (سي علي) يمسك الصغير ببقايا أطرافه المقطعة وقد تهشمت رأسه، ولكن ابني كان ينظر إلي وقد ملأ عينيه التراب. وتلا ذلك سكون على حياتي وبيتي»[3].

---

*الرفود جو: المخبأ، أي إلى المخابئ.

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٧.

وهكذا يتعمق الإحساس بالخوف والأسى في نفس البطل، وتشتد في الوقت نفسه لوعته ويشمله يأس حاد، هو جزء من اليأس المسيطر على الآخرين يعمقه خوف مقيم في نفوسهم باستمرار.

صور الكاتب محنة المواطن الليبي المزدوجة وهو يكدح في ظروف استعمارية ظالمة بأجر زهيد لتوفير أسباب العيش للأسرة ثم يبقى عرضة للخوف والرعب يملآن حياته، فزيادة على الخوف من قنابل الطائرات المتوقعة، هناك الخوف من المستقبل الذي بدا قاتما، ولم يبق للبطل من مصدر للإحساس ببعض السعادة إلا صغيره حين يداعبه ويناغيه. لذا كان الإحساس باللوعة شديدا حين انتزعته منه الأيدى الآثمة التي لم تفرق بين الأبرياء والمجرمين مثلها. فلم يفرق المغيرون بين مُستعمَرين عزلا مقهورين وبين نازية استعمارية تحتل الأرض، فتتحول –لذلك هذه الأرض– ميدانا للتطاحن الغربي، ويذهب الأبرياء ضحايا الطرفين في تقاتلهم الجهنّمي، وفي هجماتهم الشرسة.

من هنا جاء ذلك السكون الذي بدأ الكاتب بوصفه بمثابة رمز لموت الحياة في أسرة البطل بعدما اختفى منها الصغير، وهو السكون الذي استدرج المشاعر والأحاسيس في نفس البطل، فراح يستعيد عن طريق (الفلاش باك) ظروف الاستعمار وأحداث الغارة التي اختطفت منه ولده وقد كان مصدر سعادة الأسرة وهي تتلمس أسباب الحياة على جسر الكدح والشقاء الذي رصده الكاتب وصوره برشاقة، استمدت حيويتها من طبيعة الموضوع، وبلغة سريعة في السرد والوصف والحوار، ولم تشنها كثيرا هنا العامية التي استخدمت في نطاق محدود على ألسنة أفراد من مستوى شعبي بسيط:

«–بوي .. بوي؟

– هاه .. شن فيه؟

– بويي أنا جعت، . مش حال هذا ....

– يالاّ .. يامرا.. يزيك من الدواويي الفارغة...

– طفّي النار.. طفي النار»[1]

وخلال ذلك أطلت ملامح ريفية من حياة المواطن الليبي الخاصة والعامة، سواء في

(١) المصدر السابق، ص: ٤٥.

العلاقة بين الجيران أو في العلاقة بين أفراد الأسرة، فهناك مثلا جارة زوجة البطل يطيب لها معها الحديث فوق الجدار الفاصل بين المنزلين، وتطلب منها ثوما، وهو تعامل عادي بين الجيران في الريف: «كانت جارتنا تطل برأسها من فوق السطح، وتنادي امرأتي وهي تقول لها في سوت منغم ذليل: .. عندك ثوم يا حليمة»[1] فيكون ذلك مناسبة لثرثرتهما. وحين يشتد الجوع بالصغير يصرح بذلك لأبيه في الحاح، فيلفت الزوج نظر الأم بشيء من التقريع «يالاّ يامرا.. يزّيك من الدواويي الفارغة»[2] فتخجل الجارة من أن يكون زوج جارتها قد سمع حديثهما وهو ما تتحاشاه المرأة الريفية، خاصة أن هذه الجارة قد نقلت لجارتها من الأسرار العائلية ما لا ينبغي البوح به على سمع رجل، كانت الجارة قد: «تدلى رأسها من السطح تحكي قصة لياليها مع أم زوجها وأخواته، وكانت امرأتي تهز رأسها في أسى مفتعل، وتقول بصوت منغم حزين: - مسكينة، ربّي يكون عونك على ها الهم»[3].

وفي هذا الإطار يصور الكاتب البطل (بصيغة المتكلم) وهو يستدرج ذكرياته مع صغيره حين كان يحكي له قصصا شعبية بعد العشاء «كان يهرع إليّ بعد العشاء ونحن نجلس تحت الضوء الخافت ننتظر أكواب الشاي المخلوط بالنباتات لآخذه في أحضاني تحت عباءتي الثقيلة أيام الشتاء، كانت عيناه الصغيرتان اللاّمعتان تتبعان الكلمات على شفتي وكأنه يريد أن يسبق الحوادث ويعرف النهاية: موت الجان وبقاء بنت السلطان»[4].

كما نقل الكاتب عبر هذه الكلمات جانبا من التقاليد الخاصة في الكتاتيب القرآنية: «كان ابني الكبير يطرق الباب حينما فتح له أخوه، فرمى (لوحه) الذي رجع به من (الكتاّب) وفي آخره الزخرفة إشارة إلى أنه ختم، وكان عليَّ أن أفكر في ختمته وفي النقور للفقيه* العجوز، وحينما لاحظ الصغير الزخرفة على لوح أخيه ابتسم في خبث ومد يده نحوي، وقال في لهفة كبيرة:

(١) المصدر السابق، ص: ٤٤

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٥.

(٤) المصدر السابق، نفس الصفحة.

*تطلق كلمة (الفقية) شعبيا على معلم القرآن كما تطلق عليه كلمة (الطالب) في الجزائر.

- مبروك .. اعطينا حلوى.. يا سي»[1].

وهكذا تبقى ذكرى هذا الطفل الصغير خلال ذلك كله اللحن المقيم في نفس البطل الجريحة، فمن أجله كان يستطيب الحياة على ما فيها من ضنك وشقاء، ويعمل في دأب من أجل سعادته ومستقبله، لكنه يجد نفسه في الأخير يخسر كل شيء، يتلف شبابه في العمل الشاق المستمر: «في الصباح كنت أعمل في الميناء، والثقل الشديد والذخائر تفصل شبابي عند جسدي»[2] ويختطف الموت -أخيرا- منه صغيره مصدر سعادته وأمله في الحياة، وهو ما يفجر فينا إحساسا بأن مصدر ذلك كله الاستعمار الإيطالي الرابض على الأرض الليبية وشعبها الذي عانى الحرمان والشقاء تحت الهيمنة الأجنبية، واستحالت أرضه إلى ساحة للتطاحن الغربي. لكن هذه الحرب كانت مناسبة للشواء الليبيين ليعلنوا حربهم على الإيطاليين إلى جانب الحلفاء، وهي الحرب التي انتهت على الأرض بهزيمة الاستعمار الإيطالي وانتصار الحلفاء الذي تلكأوا في الاعتراف باستقلال ليبيا، فَتَطَلَّب الأمر نضالا سياسيا جديدا حتى ظفر الشعب الليبي باستقلاله بإعلان الدولة الليبية في نهاية عام ١٩٥١.

لقد جسدت هذه القصة المعاناة الاجتماعية تحت ظروف حرب ضارية، صار فيها الخوف قاسما مشتركا بين الناس، فنما حدث القصة عبر مشاعر الشخصية القصصية الرئيسية، مشاعر (خليفة) وأحاسيسه تجاه وضعه البائس الذي هو جزء من الوضع العام، وهو شخصية من صميم الوسط الشعبي البسيط الكادح باستمرار، يمارس عملا مضنيا في الميناء حيث يقوم بحمل الذخيرة الحربية، وخارجه حيث يشتغل في حفر المخابئ، يملأ حياته الإحساس بالخوف والهلع، يلازمه في ذلك في ساعات عمله الكثيرة ولا يبرحه في البيت نفسه حيث يحاول اقتناص لحظات يتبادل فيها بسمة ودودة مع صغيره، لكن البسمة لا تكاد تظهر على الشفاه حتى يخنقها أزيز الطائرات أو دوي القنابل، فيتعمق الإحساس بالألم في نفس (البطل) ويجتاحه الهلع الشديد والخوف على طفله الصغير الذي كان مصدر تعلقه بالحياة وأمله فيها «كانت كل حياتي معلقة في عنقي وقد تشبث بها الصغير»[3].

---

(١) قصة من مديني، كامل حسن المقهور، ص: ٤٦.

(٢) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥١.

فجسدت محنته محنة كل مواطن ليبي يعيش تحت شبح الموت المنتصب فوق الرؤوس، وقد بلغ هذا الهلع قمته في الغارة التي أودت بحياة صغيره عندما باغتت الطائرات المواطنين، فانقضت على البيوت تدكها بالقنابل، ويحصد رصاصها النفوس البريئة في لحظات الهلع والاضطراب، فيدب في جسم (خليفة) وهن ويشمله انهيار جسمي ونفسي وهو يرى طفله أشلاء ممزقة تحت جدار دكته الطائرات، فيقول يسترد موقفه في تلك اللحظة: «كدت أرمي بنفسي في قاع البئر أو تحت الانقاض أبحث عن حياتي الضائعة»[1] فيتعمق أساه ويتسع جرح آلامه في الحياة ويكبر إحساسه بمتاعبه اليومية.

هكذا يصور القاص البطل (خليفة) شخصية كادحة تمارس الأعمال الشاقة المضنية من أجل توفير الطعام لأسرتها. فخليفة إذن شخصية تكد في عملها هادئة مسالمة في سلوكها، ليس لها خلافات مع أحد ولا مطامح في الحياة غير أن تعيش عيشة عادية جدا مع أسرتها، بدأ هم رغيف الخبز للأسرة يشغلها العمل من أجله عن أي هم آخر، حتى الإحساس بمآل تلك الطرود من الذخيرة الحربية التي كان يحمله (خليفة) في الميناء: لم يكن ذلك الإحساس يتسرب إلى نفسه لولا أنها تذكره باللحظات الرهيبة حين يتحول مثلها إلى جحيم يحترق فيه الإنسان وتدمر الأشياء.

وقد كان يملأ نفس (خليفة) قلقاً مقيماً من الحرب المدمرة تضاعف غاراتها وأنباؤها توتر أعصابه، فيجعله ذلك أكثر إحساسا بما يبذل من جهد وأشد تشاؤما من المستقبل، وقد أمسى هذا المستقبل ظلاما دامسا بعد ما فقد صغيره، فأظلمت الدنيا في وجهه حتى أمست الحياة والعدم بالنسبة إليه سيان.

أطل الحديث متوترا مشحونا بالأسى والخوف المتمكن في النفوس من خلال حياة (خليفة) ومشاعره، ومن خلال تصوير محيطه، فخوفه جزء من الخوف الشامل في نفوس هؤلاء المواطنين، وشعوره بالفزع الدائم مصدره الحرب التي تدور على أرضه بين المتصارعين، فيكثر ضحاياها من المواطنين الأبرياء، وحين يخيم السكون على حياة (خليفة) ويشمل بيته بعد موت صغيرة يكون ذلك رمزا لموت الإحساس بالحياة التي تعني الحيوية الدافقة والنشاط المثمر، كما يأتي موت صغيره رمزا للأمل المخنوق «تلا ذلك سكون على حياتي وبيتي»[2].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٧.

ورغم أن شخصية (خليفة) بدت شخصية سلبية صابرة عن شقائها، تتلقى الصدمات بصمت وكآبة فإنها استطاعت أن تعكس وضع العامل الليبي تحت وطأة الاحتلال، وما يبذله هذا العامل من جهد مضن لضمان قوته، وما يناله في سبيل ذلك من أذى المحتل وفزع الحرب التي تدور بين طائرات الغرباء ودباباتهم على أرضه، وهذا من شأنه أن يحفز الهمم فيشحنها بمشاعر الثورة على واقعها والعمل الدؤوب لتغييره تدريجيا.

وشخصية (خليفة) في سلبيتها محكومة بوضع جائر في ظروف قاسية، يعمل فيها الجميع بشظف «كانت وجوه العمال شاحبة يأكلها الخوف»[(١)] من أجل أجرة محدودة لا تكاد تكفي لتوفير طعام زهيد للأسرة: «كنت أقبض أجرتي ولا أشتكي، فللصغير كنت أعمل ليل نهار»[(٢)].

لذا بدا دور شخصية (خليفة) جليا في تجسيدها محنته، وهي محنة العمل الشاق في ظروف قاسية تحت كابوس الخوف الدائم من الغارات الجوية، لكن التطلع إلى المستقبل بقي معدوما حيث استسلم (خليفة) إلى واقعه المرّ مقهوراً يائسا من دون مقاومة أو عمل على تغيير واقعه، فبقي في نهاية القصة يجترّ ألمه، تملأ جوانحه ذكرى صغيره الأليمة في سكونه الكئيب: «سكون .. دائما سكون، حتى وأنا أنقل رجلي إلى المخابئ وامرأتي تجر رجليها في أعياء سريع وابني الأكبر يسبقنا بخطوات حتى هنا كنت أنقل رجلي في سكون من خوف أن أعكّر سلام حياته الأخرى، حياة الصغير»[(٣)].

وهذا الانهيار في معنويات (خليفة) واستسلامه لآلامه يرجع إلى طبيعته الشخصية نفسها كما جاءت في سياق الحدث، فهي شخصية هادئة عادية مستكينة الطبع، لم تخضع نفسيتهاالتطورات تغير مجرى حياتها العامة تغييرا عاصفا من مستوى نفسي إلى آخر، بل بقيت شخصية ذات مستوى واحد في مشاعرها العامة وفي مسارها النفسي، والمقصود، بالشخصية ذات المستوى الواحد تلك «الشخصية البسيطة في صراعها، غير المعقدة»[(٤)] وهي التي «تمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها»[(٥)].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٧.

(٤) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص:٥٦٦.

(٥) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

فظروف الشقاء في العمل وأحاسيس الخوف من الغارات سمة طبعت القصة من أولها إلى نهايتها، لذا كانت فجيعة (خليفة) في صغيره متوقعة، فمن مطلع القصة كان الخوف يملأ جوانحه، يحنو على صغيره ويخشى عليه سوءا وأيضا وراء كل غارة ولم يحدث في نفس (خليفة) ما يجعل شخصيته تتطور في مشاعرها وأحاسيسها وتتعقد في سلوكها، بل اكتفى الكاتب بمستواها البسيط، لكنه أضفى عليها من خلال الوصف والتصوير عبر السرد حركة وحيوية بفعل استعمال (ضمير المتكلم) فسير الكاتب من خلال (ضمير المتكلم) وعي شخصية (خليفة) ولاوعيها في آن واحد معا، حيث مضى البطل (خليفة) يتكلم عما كان يعاني في الميناء صباحا وفي حفر المخابئ مساء لتوفير طعام زهيد للأسرة عبرت عن نوعيته كلمة «المكرونة»[1] أحسن تعبير: «ولم تزل المكرونة تغلي فوق النار، وأنا أحسّ بالجوع في أعماقي، والجوع في أعماق الصغير»[2]. وحتى هذه الأكلة البسيطة ضاعت من الأسرة وحرم منها الصغير الذي كان يلح على أمه للإسراع، ليشبع جوعه، فمضى في البيت من بين يدى أبيه إلى أمه يحثها على التعجيل بالطعام «وفي منتصف الطريق بينها وبيني تسمرت قدماه، فقد انطلقت صفارة الإنذار»[3] وهي الغارة التي لقي فيها هذا الصغير حتفه.

وباستعمال ضمير المتكلم أتاح الكاتب للبطل مجالا واسعا للتعبير بحرارة عما يحسه وما يحوطه، فكان يصف مشاعره وأحاسيسه وذكرياته بحيوية في الصياغة عسكت جو الهلع والاضطراب أثناء الغارة الجوية: «كنت أمسك صغيري بيدي وأدور به في أركان البيت باحثا عن مخبإ، وكان الصغير يمسك بي من عنقي وكأنه يخاف أن أهرب منه، وابني الكبير يمسك بطرف ثوبي المتهدل يتبعني حيثما ذهبت، وقد أصفرت وجنتاه وارتعشت يداه، وكان يغمغم من خلال أسنانه المصطكة:

– بوي خذني معاك ... بوي إن شاء الله تربح.

وامرأتي بثوبها المنحسر عن صدرها»[4].

---

(١) المكرونة (تنطق في الجزائر: المقارونة): عجين مفتول على شكل أنابيب دقيق مجففة، تنضج على النار في قدر، ويتم تناولها كطعام بسيط جدا، وقد يتناول معها الخبز ونحوه.

(٢) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٥١.

فلم يكن السرد تقريرا مثقلا بالرتابة في حكاية الماضي، بل جاء بواسطة تصوير يعتمد الحركة، فيحاول نقل جوّ الحدث، وسبر مشاعر الشخصيات في اضطرابها وشعورها بالفزع «واختلط كل شيء في الشارع، وكانت جميع الجارات تصرخن بأصوات عالية جزعة، كل منهن تنادي على صغيرها»[1].

فبات جوّ الحدث المشحون بالرعب والفزع رابطة قوية توحدت فيها مشاعر سائر الشخصيات في القصة، وهي المشاعر التي جمعت بين (خليفة) وشخصيات القصة الأخرى، لكن شخصية (خليفة) بقي لها تميزها الجلي في القصة، وقد أجاد الكاتب تصويرها بطريقة معبرة عن طبعها وميولها وإحساسها بالخصوص ساعة الرعب عندما طفت مشاعر الإحساس بالعدم، فبدت علاقة هذه الشخصية بالحدث علاقة مكينة، كعلاقة اللحمة بالسدي، أجاد الكاتب نسجها، فتعمق إحساسنا بملامح الشقاء ومشاعر الروع ومظهر الفزع في الشخصية وهي تعاني ضراوة الحدث ووقعه حين كانت الطائرات المغيرة تنقضّ على الجدران تدكّها وعلى النفوس تسلبها الحياة.

ومهما يكن من شيء فإن القصة من أجود ما كتب في الموضوع بهذه الصياغة التي بدأ فيها هذا الكاتب متطورا جدا في أسلوبه عن البدايات الأولى كما رأينا ذلك في الفصل الأول من هذا الباب.

وبعد استقلال ليبيا أمست القواعد الإنكليزية والأمريكية والشركات الأجنبية لونا جديدا من الاستعمار فبقيت النظرة هي نفسها للمواطن، لشعور الأجنبي بالتفوق العنصري والنظر إلى المواطن على أنه إنسان متخلف ينبغي أن يكون في خدمته تابعا له.

يدعم هذا الشعور الاستعماري ما يحسه الأجنبي من حاجة المواطن إليه للعمل سواء في القواعد العسكرية أو في الشركات وفي المؤسسات الاقتصادية التي فرضت هيمنتها على الساحة بتشجيع من النظام الذي فتح المجال واسعا للاحتكارات الاجنبية عامدا إلى الراحة والكسل متجنبا الجهد في البحث عن سبل ناجعة لإقامة اقتصاد وطني متطور خال من الهيمنة والتبعية يجسد سياسة مخلصة تعمل لحماية المواطن وأرضه من الابتزاز والاستغلال الأجنبي، وهذا يرجع لانعدام الشعور الوطني الصادق والحسّ الحضاري والغيرة الوطنية من الفئة الحاكمة بدور القطر في الحاضر وموقعه من السياسية الدولية

(١) المصدر السابق، ص: ٥١.

التي يتحكم في كثير من مجرياتها العنصر الاقتصادي. فلاذ النظام بالكسل مطمئنا على وضعه سعيدا راضيا بما تغدقه الاحتكارات الأجنبية على فئة قليلة في مراكز السلطة، فتشتري هذه الاحتكارات بذلك ضمائر رجال السلطة وذممهم فيعملون للإبقاء على الأوضاع التي تخدم مصالحهم الشخصية الآنية الأنانية بصرف النظر عن المصلحة الوطنية التي تراعي حياة شعب بأكمله ومستقبل القطر وأجياله اللاحقة، فضاعف هذا الإحساس بالحقد والكراهية في نفس الإنسان الليبي، وهو الموضوع الذي وجد التعبير عنه أيضا في القصة الليبية المعاصرة، ففي قصة «السور»[1] (لكامل حسن المقهور) تبدو ظاهرة شراء الأراضي من لدن الأجانب لبناء القواعد العسكرية والمشاريع الاقتصادية. وهنا نشاهد قيام قاعدة «ويلس» الأمريكية، حيث بدأ الأمريكيون في شراء الأراضي من الفلاحين لبناء القاعدة. وهكذا يخطف بريق المال هذه المرة الفلاح المتشبث بأرضه، فيتحمس لبيعها أملا في إقامة تجارة بالمدينة: «غدا .. فقط، غدا.. وكل شيء ينتهي، ربما أقبض فيها مئتي جنيه، ربما أكثر. فقد قبض (مفتاح) في قطعة أرضه الصغيرة ثمانين جنيها، و(علي بوراس) و (الصادق) وغدا دوري أنا»[2].

فهو ينتظرهم لتقويم الأرض، لكن زوجته (نورية) يصيبها الفزع، ويتساءل ابنه (مسعود) بصيغة عتاب: «إن جدنا لم تكن له فلوس ولم يبع، لكن الأب مَصِرٌّ على البيع كما فعل جيرانه الذين بدأت تقوم القاعدة على أرضهم جواره «وامتد سور ضخم من الأسمنت، واسلاكا شائكة، وثبتت على الحائط الضخم أنوار ضخمة ثابتة مشعة، فقلبت ليلنا نهارا، ووقف وراءه جنود تسمع في الليل صيحاتهم .. وارتطام أحذيتهم بالأرض، وفي النهار نرى بنادقهم تروح وتجيئ خلفه، فقط أمام سانيتي أنا توقف السور الكبير»[3] ولم يضم ضيعة هذا الفلاح المتطلّع لحياة المدينة يمارس التجارة ويعش حياة المدن بما فيها من رفاهية وكسب كثير، هو لا سبيل إلى ذلك من دون بيع ضيعته وهو ما اشتد حرصه عليه «فلا بد أن أبيع .. مئتا جنيه، وربما أكثر، والسور الضخم الواقف أمام سانيتي أنا .. لابد أن يخترق الجدار. ويضم الدار الغربية، ثم يبلع الجميع»[4].

(١) المصدر السابق، ص: ٦٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٢.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٨.

(٤) المصدر السابق، ص: ٧٩.

إن الإغراء يشتد من خلال كلمات الشيخ، فتهتز رأسه «تحكي أشياء غريبة، وكيف قابل المارشال، وكيف ابتسم وصافحه وعيناه اللتان لا تهدآن وهو يقول: يا راجل عندهم فلوس زي التراب»[1] فيشتد حرص البطل على إسكات صوت ابنه (مسعود) الذي يتألم لبيع الأرض، ويحاول إقناعه بمباركة المشروع «نبو (نبغي) فلوس يا مسعود، نشريلك كسوة، ونسكنوا في المدينة»[2].

لكنهم لم يأتوا لشراء الأرض، لعل الحاجة إليها لم تبرز بعد، فيسر ذلك الابن (مسعود) والزوجة (نورية) غير أن القاعدة تزداد شموخا وتربض كوحش أمام هذه البسمة السعيدة التي شاعت بين أفراد هذه الأسرة التي انتصرت فيها إرادة العمل والارتباط بالأرض من خلال موقف الابن والزوجة رغم الضنى الكثير، والمردود القليل.

وقد برزت في القصة ظاهرة الانجذاب لبريق المال الذي شرعت تلوّح به أجهزة الاستغلال الأجنبية متمثلة في الشركات الاحتكارية والقواعد العسكرية، تستغل الأرض وثرواتها الباطنية.

وقد هيأ (الراوي) نفسية البطل لهذا الموقف وهوسيادة القيم المادية التي شرعت تسهم بعد الاستقلال في زعزعة القيم الروحية والأخلاقية، فبدأت تتصدع الحياة الاجتماعية، واهتزت الصلة بين المواطن وأرضه، وارتخت العلاقة القائمة على جهد الفلاح وعطاء الأرض، فالفلاح راغب عن بذل الجهد؛ لأنه يرى الكسب في غيرها أكثر فيقل لذلك عطاء الأرض، ويضعف عائدها. لذا رأى البطل في بيع أرضه للأمريكيين خلاصا من شقاء في خدمتها وبابا واسعا للثراء السريع وذلك بالتحول إلى التجارة حيث العمل القليل والكسب الكثير، ومع ذلك فهو يحسّ بعقدة ذنب في ميله إلى بيع الأرض، يغذيها شعوره الريفي في ربط التفريط في الأرض بالتفريط في الكرامة، مما يعد ضعفا في الوطنية حين تباع الأرض لأجنبي، فأخذ يداري خجله تجاه ابنه (مسعود) وزوجه (نورية) ويحاول أن يعلّل تصرفه في بيع أرضه، بأنه يمثل بديلا أفضل نحو ثراء أوسع، وحياة أكثر يسرا وسعادة.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨١.

وقد أخذت الزوجة بالخبر حين قال لها «خلاص» تعبيرا عن قراره النهائي لبيع الأرض، فتوقفت يداها وهي تصب له الشاي «انقطع سيل الشاي من البراد* ووقفت يدها معلقة ورفعت فيه عينيها وقد ارتسم حاجباها في شكل قوي غامق وبرز في وجهها خطّان عميقان بعثا إلى قلبي الألم»[1].

فصور الكاتب مرارة الإحساس بالحسرة في نفس الزوجة، وعمق الشعور بالذنب في نفس الزوج تجاه أرضه وبيته أيضا فوق هذه الأرض، فانعكس إحساس الزوجين من خلال تعبير الكاتب حتى صارت حمرة الشاي ورغوته ذات ظلال تعبيرا عن الألم الذي عصر قلب الزوجة، والاضطراب الذي يعتمل في نفس الزوج، وقد صار الصمت بين الزوجين جدارا صلدا «ثم مالت بيدها في ارتخاء وكسل ونزل خيط الشاي أحمر يكون (فقاقيع) (رغاوية) في الكوب. وبعد أن ألقيت عليها نظرة سريعة خجلي حاولت أن ابتسم في عينيها، ولكنني حولت عيني مرة أخرى إلى السقف، نفس السقف الذي بنيته مع أبي من أخشاب النخيل، كل شيء من (السانية) حين طين البيت من أرض (السانية) وكان الصمت يغمر الحجرة وكأنه إنسان آخر يعيش بيني وبين نورية»[2] لكنه حين يحاول هدّ هذا الجدار الأسود الموحش بينه وبين زوجته يحرص على مغالبة ما يعتمل في نفسه من شعور بالذنب، فيحاول اجتياز خجله ومداراته بحركة تنم عما يشعر به من خجل، فلم ينطق بكلمة بيع الضيعة تأكيدا لقراره الذي أعلنه إليها في البداية محرجا – إلا حين استعد لارتشاف الشاي من كوبه، لتغطي حركة الرشفة وصوتها إعلانه الخجول، فتعبر ملامح الزوجة عن عمق اللحظة الحزينة في نفسها، وهو حزن شرع يتوغل في نفسها كمدية حادة تمزّق القلب، فتستحيل ملامحها علامة استفهام كبيرة، لم تجد تجاهها سوى الدمعة الشفافة تتركها تطفر من مقلتيها على مهل تعبيرا عن الألم الذي ملأ نفسها «قلت في سرعة وأنا أقرب الكوب من شفتي في عجلة:

– غدوة*) جايين يقوّموا السانية.

---

*كلمة عامية، تطلق اسما على «الابريق».

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص: ٦٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٠.

* (غدوة) نطق عامي لكلمة (غدا).

وأطبق السكون، وكنت أمدّ شفتي في ارتعاش وأنا أقرب منها كوبي الشاي ثم أرشفه في عجل، وكانت نورية صامتة وقد ارتسم حاجبها كقوس عامق، وبرز في وجهها خطان، والسكون يعيش بيننا جامدا حزينا تقطعه فترات من (كركرة) براد الشاي وهو يغلي فوق النار»[1].

وهكذا كان لبريق المال أثر لا يقاوم في نفس البطل، فاشتد طموحه للثراء، وكبرت رغبته في الخلاص من الشقاء خاصة خدمة الأرض، التي يرى أنها قليلة الفائدة. لذا فالعائد العالي هو الهم الأول القابع وراء قرار البطل، تأتي بعد ذلك ضروب الإغراء التي يتعرض لها الفلاح، تتوّجها المطامح الكبرى في الكسب والثراء في المدينة من خلال التجارة وهي المطامح التي تكبر عادة مع بداية عهد الاستقلال كتعويض عن الحرمان والفقر مما يحدث عادة في المجتمعات المتخلفة للانتقام من الماضي التعيس.

ولم يكن عند البطل من سبيل إلى الثراء بواسطة التجارة غير بيع الأرض نفسها ليكون ثمنها بداية لعهد الرخاء، وهو تصور خاطئ يقع فيه كثير من الريفيين البسطاء السذج مما جعل الريف في كثير من الأقطار يفقد عمال الأرض، فتتعرض العلاقة بين المواطن وأرضه للخطر، وهي ظاهرة شاهدتها كثير من البلدان المتخلفة بالخصوص، ففي فلسطين ضاعت أراض من أيدي فلاحين فلسطينيين إلى أيدي إسرائيليين تحت ظروف الإغراء المادي الذي ساعد عليه ضعف الوازع الوطني في بعض النفوس، إلى جانب مصادرتها من لدن المحتلين بالقوة. وقد استخدم الاستعمار الفرنسي أساليب مختلفة فتكاك الأرض من أصحابها ولم يعمل في ذلك عنصر الإغراء بالمال لزعزعة الصلة القوية بين المواطن وأرضه، وهو الإغراء نفسه الذي استسلم له المواطنون في هذه القصة، فصار البطل يحلم بمئتي جنيه في ليله ونهاره.

«غدا.. فقد غدا.. وكل شيء ينتهي، ربما أقبض فيها مئتي جنيه، ربما أكثر، فقد قبض مفتاح في قطعة أرضه الصغيرة ثمانين جنيها، وعلى بوراس.. والصادق .. وغدا دوري»[2].

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٥

وهنا إشارة واضحة إلى طبيعة الطمع الذي صار يتحكم في بعض النفوس الضعيفة، حين يمتد الوهن إلى العلاقة بينها وبين الأرض، فتغدو أشد ميلا إلى الزهد في الأرض، وأكثر رغبة في الكسب والثراء، وهو ما تساعد عليه ظروف ما بعد الاستقلال بصفة خاصة كما نرى في هذه القصة التي تدور أحداثها في الخمسينات، أي في فجر استقلال ليبيا، وظروف الاستقلال تجعل المواطن يشعر بضرورة التغيير نحو الأفضل، فيرى في حياة المدينة رمز الرخاء والازدهار، بينما يرى في الريف رمز التخلف والبؤس، يساعد على هذا التصور ضعف التخطيط الاقتصادي والاجتماعي لدى النظام السياسي القائم الذي يهمل التوزان الضروري بين الريف والمدينة، مما يسهل الانفصال عن الأرض، وعدم الثقة فيها، وهو الشعور الكامن في نفس البطل الذي عرض صلته بالأرض إلى الوهن، فصارت أمنيته الوحيدة بيع أرضه للأمريكيين، وقد سحره بريق الثمانين جنيها التي قبضها جاره مفتاح: «أنا أذكر يوم أن قبض مفتاح ثمانين جنيها.. جديدة.. لماعة، وشريط أبيض مطبوع يمسكها من الوسط، وأمام بيته عربة يجرها حمار، وابنه وأخوه يلمان جميع حاجياته ويضعانها في العربة وهو جالس في وسط الحلقة، يرشف الشاي على مهل، ويقول وهو يمصمص ما بين شفتيه:

– خلاص ربّي تاب علي*

ثم يتأمّله قليلا، ويضع الثمانين جنيها في حرج في جيبه الداخلي، ثم يكمل حديثه:

– نشرى حوش في المدينة، ونبدى نخدم، والا نفتح دكان»[1].

هكذا يغدو بيع الأرض منطلقا للحالم بالثراء في المدينة فرارا من شقاء الريف، فيتطلع البطل لدوره «تماما كما حصل لمفتاح، وعلى بوراس، والصادق. وكان مفتاح أول من باع، وتبعه الصادق وعلى بوراس»[2] فتتلاشى في نفس البطل الرغبة في خدمة الأرض وتتبدد، وقرر قطع كل صلة بها، وجاء ذلك صريحا واضحا وهو يطلب من طفله أن يقطّع كل ما في (الضيعة) فلفلا وغيره: «قطّع .. قطّع حتى كل السانية.. غدوة سرعة»[3] لأن

---

* يعتبر الفلاح هنا شراء الأمريكيين الأرض منه حظا سعيدا وتوفيقا من الله، أنه يعتقد – في رأيه – أن بيع الأرض بسعر مرتفع هو انتصار منه على شقائه، فيصبح بذلك صاحب تجارة في المدينة وثراء واسع.

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٨.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٦.

همه الوحيد الآن أن يقبض مئتي جنيه من الأمريكيين، ويسافر إلى المدينة، ويقيم له تجارة، فلم تعد تشده رغبة إلى الأرض، ولم يعد يهتم بما يلحقها من أذى يغير معالمها، بل هو يتصور ذلك الأذي ولا يتألم: «في مكان النخيل طائرات، وفي مكان الزيتون تقام مبان، وسوف تردم حفره الأرانب، ويذبل الفلفل، ويموت الطماطم، ويهدم* هذا البير، حتى هذه التوته العجوزة بظلها الكبير الباردسوف تلقى مصيرها غدا، فقط غدا، فلا بد أن أبيع، مئتا جنيه وربما أكثر»[1].

وهنا إدانة غير مباشرة من الكاتب للبطل، مبطنة بالسخرية من طمعه واندفاعه، وضعف غيرته الوطنية، لتفريطه في الأرض التي عاش عليها أبوه وجده، وكافحا عنها الاستعمار الإيطالي، ودرج عليها هو شابا ورجلا وتكونت فيها أسرته وولد فيها طفله، بين جدران البيت الذي كان ترابه من أرض الضيعة نفسها.

من خلال ذلك كله تتجسد طبيعة النزوح القروي والريفي إلى المدينة بعد الاستقلال في الأقطار المتحررة حديثا، بحثا عن العمل الأكثر ربحا، وتوقا إلى حياة بديلة أفضل أيضا للخلاص من الحياة الريفية التي جاءت فيها (الريح الشرقية) رمزا للتخلف وقساوة الطبيعة من جهة، والإهمال من لدن السلطة من جهة ثانية، فتسحق تلك الريح المواطن الريفي وتهدد محصولة** «الريح الشرقي الساخن كاللهب يجلد الزيتون، والطماطم والفلفل يطلبان الماء، ورائحة من الأرض مستغيثة عطشى أن تدور (الكريوه) *** ويسيل الماء»[2].

لكن إرادة الابن والزوجة تسرع لشد ما وهن من علاقة بين البطل وأرضه، ساعدهما على ذلك ما في نفسه من قناعة أصيلة بقيمة الأرض، وما يشعر به من علاقة حميمة «كل شيء من السانية، حتى طين البيت من السانية»[3] لكنها علاقة تعرضت للتّصدع بفعل عوامل الإغراء وظروف الحياة الجديدة بعد الاستقلال فاشتدت رغبته في بيعها بينما اشتد

---

* هكذا، والصحيح: تهدم، لتأنيث (البئر).

(١) المصدر السابق، ص/ ٧٩.

** وهي الريح الحارة صيفا، وهي كلمة مؤنثة لقوله تعالى «وتذهب ريحكم» فيخطئ الكاتب في تذكيرها.

*** آلة سقي.

(٢) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ٨١.

(٣) المصدر السابق، ص/ ٧٠.

إلحاح الزوجة والابن على التمسك بها. فالزوجة تحتج بطريقتها الخاصة التي توقفت عند العتاب الهادئ المصحوب بالحسرة واللوعة وذرف الدموع، وحاول الابن (مسعود) العتاب بطريقته الخاصة كذلك، لأنه يشعر أن بيع أرضهم يعني فقدانهم لشيء أساسي عزيز عليهم، فيجيبه الأب بلهجة الذاهل أمام بريق الدولار، محاولا إغراء صغيره «نبوفلوس*يا مسعود، نشريلك كسوة، ونسكنو في المدينة»[1] لكن الابن يحتد وينطق بتعبير فيه كثير من حكمة الشيوخ، فكأنما وعى دروسا صبتها أمه في ذهنه، فيقول بلهجة صارمة تحمل العتاب والغضب معا:

«يلعن بو الفلوس»[2].

وهنا نجد أنفسنا أمام مفارقة نادرة، بدا فيها الزوج ضعيف الوطنية، وأكثر انبهارا بحياة المدينة وما فيها من كسب ومتع، في حين عبرت إرادة الزوجة والابن عن وطنية صادقة. لأن الابن وأمه لم يزالا على فطرتها الكاملة في حبّ الأرض والارتباط بالريف وهو موطن الطهر والبراءة، فلم تتلوث أفكارهما بالطمع في الكسب السريع مهما كان مصدره، كما لم يتصورا حياة سعيدة في المدينة بعيدا عن الأرض التي لم يعرفا غيرها مستقرا، بينما بدأ الأب يتخلى عن فطرته تلك نتيجة احتكاكه بالآخرين من فلاحين وغيرهم، فأغرته طموحات هؤلاء وأوضاعهم الاقتصادية الجديدة بشق نفس الطريق، وشجعته مصاعب العمل في الريف من جهة وشيوع قيم الثراء السريع في المدن من جهة أخرى على الاندفاع في هذا الاتجاه أملا في أن يكون من الأثرياء في المدينة.

ولم يهدف الكاتب لإدانة البطل وحده لضعف في وطنيته وإنما هدف إلى إدانة الوضع السياسي القائم لما أشاعه من قيم مادية، وما سلك من سياسة سلبية متخلفة، تهمل الريف ولا تعتني بشؤون الفلاح. وهو النظام الذي فتح الأبواب للاحتكارات الأجنبية تستبيح الأرض الليبية، وتغري المواطن بالزهد فيها، فيمضي يتسابق مع الآخرين في بيع أرضه طمعا في حياة الثراء والرفاهية بأقل جهد في المدينة.

وأبدى الكاتب وقوفه إلى جانب الاتجاه المضاد لهذا التيار، وهو الاتجاه الذي مثلته الزوجة (نورية) وابنها (مسعود) في مواجهة البطل (بضمير المتكلم) فانتصرت إرادتها على إرادة الأب الذي سرعان ما تلاشى أمله في شراء الأمريكيين الأرض منه، فكبرت

---

* تعبير عامي، يحرف كلمة «نبغي».

(١) المصدر السابق، ص/ ٨١.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٨١.

لذلك سعادة (نورية) و (مسعود) حين توقف سور القاعدة العسكرية دون الضيعة، كما انتهى أمل الزوح في مئتي جنيه ونبت على أشلائه أمل جديد في نفسه، فيرفع صوته مخاطبا زوجه وهو يخرج من تردده وخذلانه: «هيّا .. يا .. مبوهه، خفّي روحك، الطماطم يبّي الماء»[1] فيتناغم أمله الجديد مع أمل الزوجة والابن في عطاء الأرض، فبدت القناعة واضحة في جميع النفوس أن الذنب ليس ذنب الأرض ولكنه ذنب الإنسان المقصر في خدمتها، فهي ذات عطاء حين يعطيها الإنسان (الفلاح) من جهده وحبه. وهكذا تشيع الحيوية في أعضاء الأسرة الرّيفية الصغيرة، فتنهض لتسقى أرضها انتظارا للمحصول الوفير، فبدأ البشر «مع أول دلو من الماء، و(نورية) تحزم وسطها بردائها وفوق كتفها الفأس»[2] فاستعاض (البطل) عن المئتي جنيه بالأمل والتفاؤل.

بهذا التحول الجديد في شخصية (البطل) يبرز إشعاع بغلبة الإرادة الوطنية على طموحات الفرد وأهوائه المادية الآنية. وقد تراجعت شخصية الأب هنا عن ضعفها وطمعها، أو أشرق أملها في عطاء الأرض السخي، فاندفعت للعمل في خدمة الأرض بهمة ونشاط تطفئ ظمأ المزروعات وتسقي الأرض العطشى.

بهذا اختلفت هذه الشخصية في قصة (السور) عن شخصية (خليفة) في القصة السابقة (الخائفون) فبينما استسلمت تلك الشخصية ليأسها ومضت تجترّ ألمها ساكنة كئيبة خرجت هذه الشخصية من سلبيتها، فبشرت في النهاية بروح الوفاء للأرض وحبها والسهر من أجل خدمتها.

ورغم أن الكاتب يصور حدثا في أسرة ريفية فإن الكلمات العامية لم تكن كثيرة، وما ورد منها في القصة جاء في سياق الحوار العادي القصير جدا فبدت غير مخلة في الصياغة كما نرى في الموقف التالي بين الطفل وأبيه وأمه عندما جاء (الطفل) بفلفل لم يكتمل نضجه بعد، فعتبت أمه لأنه استعجله في حين دعاه أبوه لتقطيع كل شيء ما دامت الضيعة ستباع فيفزع الطفل لذلك، ولم يأت بالفلفل إلا جهلا بعدم نضجه، فقالت أمه في صيغة احتجاج:

«- منين الفلفل؟

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٨٢.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وغارت بسمة الصغير وهو يقول في خوف:

- من السانية!

وقل أن تلقي عليه أي كلمة أخرى قلت وأنا أحول عيني عن السقف:

- قطع، قطّع حتى كل (السانية) غدوة مبيوعة.

- كيف هكي؟ .. حق!

ثم مال بعينية المدورتين نحوي في عجب واضطراب، وارتسم فوق عينيه خطان مدوران، وغارت إحدى شفتيه وراء أسنانه، واصفر وجهه، وأعقب كل ذلك سكون»[1].

فبدت هنا تعاسة (نورية) وابنها (مسعود) أمام إصرار البطل (بصيغة المتكلم) الذي ملكت عليه أمره في البداية رغبته في التخلص من الأرض في الريف إلى التجارة في المدينة، فبدت الكلمات العامية هنا مقبولة غير موغلة في محليتها، لكنها مع ذلك تقعد بها عاميتها عن الإشعاع الفني المؤثر في قصة بالعربية الفصحى، بل إنها ذات تأثير سيئ على لغة الكاتب القصصية في الصياغة الفصحى، فعدم التحرز الشديد من الكلمات العامية في غير مواقعها المقبولة نسبيا جعلها تتسرب إلى العبارة العربية الفصحى في هذه القصة نفسها، فنرى القاص مثلا يستخدم عبارة «رفعت في عينيها»[2] بدل التعبير العربي السليم (رفعت إليّ أو نحوي عينيها» كما جعل ذلك كلمة «البّراد» التي تنطق في عامية الجنوب الجزائري «البرادة» ترد في صيغة عربية أثناء الوصف: «انقطع سيل الشاي من البراد»[3] فلم يكن هناك مبرر للعدول عن كلمة (إبريق) العربية ذات الأصل الفارسي: غير العفوية في تسجيل تلك الكلمة باستعمالها العامي بفعل سلطانها من خلال الاستعمال اليومي، فتسربت من ذلك إلى لغة الصياغة الفصحى في عمل فنّي. لكن لقلة هذه الحالات من خلال التفاعل الداخلي بين الشخصيات القصصية الثلاث (نورية وابنها مسعود وزوجها بصيغة المتكلم).

فتجسدت في (نورية) و (مسعود) من البداية :الروح الوطنية في التشبث بالأرض

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٦٩.

(٣) المصدر السابق، ص/ نفسها.

والفزع من الهجرة، بينما خطف بريق المال الأمريكي قلب البطل وهو يسمع الحديث عن ذلك بذهول من أحد الشيوخ وهو يقول: «يا راجل.. عندهم فلوس زي التراب»[1] تعبيرا عن الكثرة والغنى، فاشتد ميله لبيع الأرض، وصار أكثر حنينا إلى المدينة وحرصا على التعجيل بذلك طمعا في الثراء عن طريق التجارة، لكنه لم يلبث حتى نبذ طموحه الزائف كما سبق تحليل ذلك وتعليله فانقلب شخصية جديدة تتفانى في خدمة الأرض وتعمل للحفاظ عليها.

وهكذا تنتصر الإرادة الوطنية في الارتباط بالأرض وخدمتها عن إرادة التخلي عنها للغرباء. وقد عمق هذا النصر المودة بين أعضاء الأسرة وحفزها لبذل جهد أكبر وقوده ثقة كاملة في الأرض وأمل مشترك يحدو الجميع.

وحين تمسى القواعد الأجنبية حقيقة رهيبة على الأرض الليبية يلاقي العامل الليبي في القاعدة الأمريكية العنت والاضطهاد. ففي قصة «آخر حلقة»[2] للكاتب نفسه: تنتهي الحلقة الأخيرة من عملية الطرد للعمال من لدن الأمريكيين، فينصاع العمال في ذلة ومسكنة، ويتصرف الأمريكيون بعنجهية وعجرفة لا تختلف في شيء عن عجرفة المستعمر الإيطالي بالأمس.

وقد أحسّ البطل (جمعة) بهذا المصير منذ الصباح وسط العربة بين العمال وهم يتجهون إلى القاعدة العسكرية للعمل في مطارها، يشقون الطرق ، وقد بدأ العمال يتبادلون خبر الإجراء الخاص بتخفيض عدد العمال، وكل واحد يسيطر عليه الفزع من مصيره في البطالة: «وسرت همهمة وسط العربة، وارتعشت وجوه الكثيرين وابتدأوا يفكرون في أنفسهم وكل منهم يخشى أن يكون الخبر صحيحا، وأنهم يريدون تنقيص العمال. وارتعشت يدا (جمعة) وأحسن بحرارة جارفة تسري في مفاصلة على الرغم من برودة الجو، وطرأت في رأسه أفكار كثيرة عن نفسه هو، عن السروال الذي كان سيشتريه من السوق آخر الأسبوع حينما يقبض: الأجرة.. عن حسابه مع سالم، عن مر يومة، عن ردائها القطن الذي أنسل خيطا خيطا»[3] ورغم إحساس (جمعة) بتعاسته في هذا اليوم،

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٨٠.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١١٩.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٢٤.

فقد كان «الوحيد الذي سبّ الأمريكان، وخدمة الأمريكان، وفلو ـ الأمريكان»[1]. لكنه في الوقت نفسه تساءل بمرارة وسط العمال عن الدوافع الكامنة وراء عزم الأمريكيين على تخفيض عدد العمال: «علاش، غير فهمونا علاش؟ الله يلعن ها الخدمة وأصحابها»[2].

وحين يلوح له مصيره في عيني الضابط الأمريكي يرفع صوته مخاطبا زملاءه: «يا ناس حرام، شن ناكلو؟ الحجر؟!»[3]. ويكبر فزعه وهو يتذكر أسرته الكبيرة التي تنتظر الغذاء والكساء والدواء «أمه، أبوه، مريومة وابنته الصغيرة، بوجهها الأصفر وحبيبات حمراء تزرع نفسها على خدودها وتحت عينيها»[4].

وهكذا ينتقل خبر الطرد من مرحلة الإشاعات والظنون إلى مرحلة المواجهة الحقيقة حيث وقف العمال أمام الضابط الأمريكي يلقي إليهم بأوامر الطرد واحداً تلو الآخر، فيقول عامل لم يصدق زملاؤه الخبر على لسانه وهم في طريقهم إلى القاعدة الأمريكية «زي ما قلت لكم، كذبتوني في الأول، اسمعوا بودانكم*»[5].

فيرعب شبح البطالة الجميع، وتسري في نفوسهم قَشْعَرِيْرَة هي مزيج من الإحساس ببرد الصباح والإحساس بصقيع الواقع المتصلب، فيتحاشى كل واحد عيني الضابط أملا في ألا ينطق باسمه ويبقيه في العمل، والجميع يشدون (الياقات) حول أعناقهم اتقاء للبرد ولأمر الطرد المشؤوم: «يتداخل العمال في مجموعات يخفون وجوههم عن (السرجني) ** ورئيس العمال الواقف أمامه، ويرفعون الياقات حول أعناقهم ويظل كل واحد منهم يهمس بمتاعبه، وجمعة يغلي، ولكن هناك أمل فربما لن يكون هذا اليوم الأسود من

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٢٣

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٢٧.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٢٧.

* تحريفي عامي لكلمة «آذانكم» ولم يكن هناك لاختيار الصيغة العامية بدل الصيغة الفصيحة الا استسلام المؤلف التام للصيغ العامية التي ترد على الألسنة من دون أدنى جهد في الارتقاء بها قليلا.

(5) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ١٢٨.

** رتبة عسكرية، تعني في العربية (رقيب).

نصيبه»[1] لكن ذلك لم يحل دون مصير العمال في الطرد، وفي المقدمة (جمعة) نفسه:

«والمجموعة تنقص واحدا واحدا وصاحبه الذي رافقه ينظر إليه وحبات العرق تتراقص على جبهته وفوق أرنبة أنفه، وصاحب* الرأس المستطيلة يخرج من الطابور وهو يرطن بالأمريكاني غير مصدق أنه من الخارجين والسلسلة حلقة حلقة حتى آخرها»[2].

فتلوح البطالة في عالم هؤلاء العمال البسطاء شبحا رهيبا، ويشتد تذمرهم كما تشتد إدانتهم للنظام السياسي الذي سمح للأجنبي أن يسود مرة ثانية «الله يلعن هاذاك اليوم، الله يعلني أنا، وبويي، وحتى جدودي» وهنا منتهى الغضب والسخط على الظروف التي سمح فيها للأجنبي بتلك التسهيلات الاقتصادية والعسكرية، وسلم المواطن أمره لنظام سياسي لا تظفر الفئة العاملة من الكادحين فيه إلا بقليل من اهتماماته الهامشية، وينجر السخط على الظروف التي أخضعت المواطن الليبي للأجنبي بشكل مباشر وغير مباشر، فيمتد ذلك إلى الاستعمار الإيطالي، كما ينسحب على الظروف التي مكنت له في الاحتلال، كما مكنت للوجود الأمريكي.

وقد أعلن تذمر العمال نفسه في بيئة شعبية تملأها صور الفقر في الحي المنزوي المترب حيث التزاحم حتى على حنفية الماء الوحيدة «يخرج الأطفال من الكتاب، ويصعد الغبار وهم يلعبون الكرة، وتبدأ البنات في التزاحم على الحنفية الكبيرة في أول الشارع، ويعكر هذا الهدوء اصطدام الصفائح والحراك»[3].

وقد كانت للتعاسة نصيبا مشتركا بين الجميع، في مقدمتهم (جمعة) نفسه الذي يبقى صورة صادقة لمعاناة المواطن الليبي العامل بصفة خاصة، كما يبقى حي هؤلاء العمال ناطقا بمعاناتهم في وَضعيِّة سيئة، في السكن والعمل والمعيشة، حيث «ارتطام الصفائح والعويل والعراك عند الحنفية في آخر الشارع، والكرة والغبار حيث يلعب الصغار، والشاي الأسود يصبغ الأكواب الصغيرة»[4] فالصفائح، والعراك والغبار، والأكواب

---

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ١٢٨.

* أحد العمال، خيل إليه أنه في مأمن من الطرد لعلاقاته الخاصة فيما يبدو مع بعض الأمريكيين في القاعدة، فتعلم من الاختلاط بهم كثيراً من الجمل الإنكليزية بنطقها الأمريكي.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٣٠.

(٣) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص/ ١٣١.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٢١.

المصبوغة بآثار الشاي الأسود لانعدام النظافة، كلها ملامح تصور الوضع البائس لهؤلاء العمال. فحرص الكاتب على إعطاء صورة عن بيئة هؤلاء العمال، وعما يشغلهم من هموم الحياة طغى فيها همّ العمل كمطلب عزّ مناله بشرف، وهمّ البطالة كشبح مقيت يقض مضاجعهم.

عمل الكاتب على نقل ذلك الواقع نقلا دقيقا، لكنه نقل انتهى به في بعض الفقرات إلى حرفية في عكس الواقع، فراح يورد الكلمات العامية والأجنبية بدعوى الواقعية فيها، حيث ترد الكلمات العامية والأجنبية (بحروف عربية) على ألسنة أصحابها، بما فيها من ركاكة وتكرار من دون تدخل من الكاتب، فالعمال الليبيون يتحدثون ببساطة تامة تقتضيها طبيعة تفكيرهم ومستواهم الفكري:

«–نخدم في البرط .. ولو كان هذا .. نخدم حتى في البرط.» [1]

ويرد عنه ثان:

«– مفيش في البرط خدمة، توقف من الصبح لليل، وتروح وما تحصلش غير تقطيع حوايجك»[2].

ويعلق ثال مؤكدا خبر الطرد:

«تعاد .. قالي بروحه.. بودني سمعته، وبعدين يجي واحد يكذبني»[3]

ويتكلم الضابط الأمريكي بلغته يخاطب العمال بعنجهية وكبرياء:

«– يو .. يو .. يو.. أنديو.. كم أون ....

– يو .. كم أون... هار يي»[4]

ولم تتجاوز مهمة الكاتب هنا النقل الحرفي لكلمات الأشخاص كما ينطقون بها، وكأنما فهم أن الواقعية هي التسجيل الفوتوغرافي للكلمات كما ترد على ألسنة أصحابها، تعبيرا عن مستواهم الثقافي ومكانتهم الاجتماعية، وهو التسجيل الذي كرر به المفردات على ألسنة العمال ، كما لم تتجاوز مهمته في النقل عن الضابط تسجيل الكلمات الأجنبية

---

(١) المصدر السابق، ص/ ١٣١.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص/ ١٢٦.

(٤) المصدر السابق، ص/ ١٣٠.

بحروف عربية.

وليس من الحرص على الواقعية نقل الجملة العامية بركاكتها، ولا نقل الجملة الدخيلة كاملة بصيغتها، بل إن ذلك ليشعرنا أن العملية ليست سوى تسجيل أمين للأحداث التي يعيشها الناس ويتناقلونها لم تمسسها ريشة الفنان كي تتحول إلى أثر أدبي فني جدير بالخلود، وهو ما كان يتطلب عناية الكاتب ليحور في العبار ويحاول ترقية الكلمة العامية لتقترب من الفصحى، كما يتصرف في العبارة الأجنبية، فإذا كان لابد من العبارة الأجنبية فينبغي أن توضع في سياق سليم واضع يمكّن لفهمها للوهلة الأولى، كما ينبغي في الوقت نفسه أن تحصر بين قوسين لغرابتها ونتوئها شكلا ومضمونا، لأن تلك الغرابة وذلك النتوء يجعلانها لا تعبر إلا عن حالة مبهمة لاتدل على شيء، وهو ما ترفضه الصياغة الفنية في قصة نثرية مهما كان مستوى واقعيتها، لأن مجال النثر أساسا الواقع الذي لا تعني الواقعية فيه التسجيل الحرفي الساذج للواقع بقدر ما تعني «حصيلة كل العلاقات بين الذات والموضوع، وهو لا يشكل الماضي وحسب بل المستقبل أيضا، وهو (أي الواقع) لا يشكل الأحداث فقط، بل التجارب الذاتية، والأحلام والأحاسيس الداخلية، والانفعالات والتخيلات أيضا»[1] فيكون العمل الأدبي «أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد، وأخذ ورد»[2] من أجل تجسيد البعد الواقعي، في مستوى فني «أكثر حيوية»[3] وهو ما يضمن، التأثير للعمل الواقعي حين يتوفر إلى جانب الإفادة على الإمتاع أو ما يسميه البعض اللذة الفنية أو «الطرب الفني»[4] وهذا يعني أن مهمة الكاتب في عمله مزدوجة، عين عن الواقع تتفحصه وتتعمقه، وعين عن أداته الفنية التي يحيك بها ذلك الواقع في نسيج فنّي مؤثر، فليس «الكاتب بكاتب لانه أختار التحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة»[5] تمكّن للفكرة أو القضية المطروحة في نفس القارئ.

---

(١) ضرورة الفن، ارنستفيشر، ترجمة/ د. ميشال سليمان، ص/ ١٢٩، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) من دون تاريخ.

(٢) ما الأدب؟ ج. ب. سارتر، ترجمة/ د. محمد غنيمي هلال، ص/ ٦٥، دار نهضة مصر، القاهرة، (مصر) من دون تاريخ.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق، ص/ ٦٣.

(٥) المصدر السابق، ص: ٢٩.

وهذا يعني أهمية الصياغة الأدبية للواقع، فلا يطلب من الفنان تسجيل الواقع بشوائبه وزوائد، بقدر ما ينتظر منه فهمه ووعي أبعاده ثم صبه في قالب فنّي جيد يضمن له التأثير والخلود على المستويين الفكري والفنّي معا.

وترتبط بهذه القصّة كثيرا قصة «الغريب»[1] لمحمد بلقاسم الهوني التي تعالج معاناة المواطن الليبي الاحتكارات الأجنبية التي يعيش أصحابها في الرفاهية بينما يعاني المواطن الليبي الجوع والحرمان، فـ (مفتاح) لم يعد عاجزا عن توفير «حلوى» لأطفاله كسائر أبناء الأجانب فحسب، بل يضطر لبيع قطع الأثاث «لتسد حاجة الأفواه بالخبز فقط، وادام من الزيت تسد به رمقنا، وآلاف من الآلام الأخرى التي كنا نعيشها كل يوم تمزقنا، في حين أن غيرنا اتخمته النعمة».[2]

فالمعاناة قائمة في حالة البطالة، وفي ظروف العمل القاسية: «أن هذا الأجنبي يريد أن أواصل العمل وسط هذه الأمطار بينما هو يذهب إلى كوخه ليضع رجليه على منضدة ما ويحتسي الخمر، فيتلذذ بوقوفي واستبعاده لي»[3].

وتتجمع في نفس البطل كل الأحاسيس الرافضة للواقع المملوءة ظلما وجورا الطموحة إلى واقع فيه عدالة وإنصاف، مساواة في الحقوق والواجبات، وتبعا لذلك فهو يتطلع إلى الثورة لرفع الضيم، وقد أسهم الوعي بالواقع الوطني المتخلف في الصراع بين العمال والأجانب المستغلين المتعجرفين: «نحن ضحية كل المظالم في هذه الدنيا، ولكن سوف يأتي الوقت الذي ينفجر فيه مرجل الغضب دفعة واحدة، فيكتسح كل شيء في طريقه.... ستكون غضبة قوية عارمة، تطيح بكل الأشرار»[4] وذلك من أجل «أن نسترد حقنا في الحياة من هذه الفئة الضائعة ونقذف بها في غير ما رجعة بعد أن نتخلص من عقدة كوننا غرباء»[5].

---

(١) مجموعة (الجسد الصغير) محمد بلقاسم الهوني، ص/ ١١٦، ط١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ لكن معظم القصص منشورة في الصحف خلال الستينات، والمنشور منها في السبعينات لا يرد ذكره في هذا الباب.

(٢) المصدر السابق، ص/ ١١٩.

(٣) الجسد الصغير، محمد بلقاسم الهوني، ص/ ١١٨.

(٤) الجسد الصغير، محمد بلقاسم التوني، ص/ ١١٨.

(٥) المصدر السابق، ص: ١٢٣.

فالقصة تطرح نوع العلاقة بين المواطن الأجير ورب العمل الأجنبي، فهي علاقة تتسم بالاستغلال أساسا وبالترفع والازدراء من لدن الأجنبي، والحقد والكراهية من لدن العامل المواطن. صاغ الكاتب ذلك في أسلوب تقليدي يعتمد اللغة المباشرة والصيغ الجاهزة والخطابية التي فيها ملامح من أسلوب المنفلوطي في تصوير الظلم والشقاء «صدقني أن هناك ثمة أشياء تحدث فتفقد الإنسان عقله، فلا تلمني فإنني يا سيدي أسير في طريق معبد بالأشواك التي أدمت أرجلي طوال السنين»[1].

وإذا كان الحنين إلى الثورة هنا أمرا مشروعا بحثا عن طريق لإزالة الظلم، وفرض السيادة الوطنية وإقامة العدالة الاجتماعية فإن من الخطإ انصراف البطل إلى الحانات التي إن استطاعت تخفيف الإحساس بوطأة الهمّ للحظات فإنها لا تزيله، بل تشوّه سمعة البطل وهو يخرج من الحانة فاقد الوعي بتصرفاته، يسخر منه الناس، ويرثى لحالة أهله وتضعف هممهم. وهو تصرف من البطل يعبر عن ضعف الإرادة وانهزامية أمام المشاكل، ولا يعبر في النهاية عن ثورية أو رغبة في التغيير، فعمله هنا يتجنب معالجة الداء بصمود وثبات إلى تسكينه وهو يعلم أنه معاوده بعد حين.

فكأنّ الخيبات المتوالية في الحياة، والواقع الأليم لأمثاله لم يترك لهم غير الخمرة يدفنون فيها آلامهم، يتخففون منها بعض الوقت في ضعف مواجهتهم للحياة، فالخمر يطلبها البطل هنا لا بحثا عن متعة ما وإنما فرارا من واقع صعب احتماله، فهو يشربها كي ينسى واقعه حسب تصوره «لكي أنسى فقط، ولولا هؤلاء الأطفال لتركت الدنيا غير آسف عليها، فإنني حتى في أوقات صحوى أكوت ثملا دون أن أتجرع كأسا»[2].

فصور الكاتب (البطل) محطم الأعصاب منهار المعنويات زاهدا في الحياة، يحاول النسيان عن طريق احتساء الخمر، فجعل منه بذلك شخصية سلبية ضعيفة الإرادة في التغلب على الصعاب وتجاوز الواقع وقهره، فبدت في صورتها العامة شخصية هامشية في الحياة، قهرتها ظروفها القاسية فاختارت حلول الجبناء الانهزاميين، فلم تتمرد على وضعها وترفضه وتتوق إلى حياة أفضل بالعمل الجاد الواعي، لتخلفها الاجتماعي والفكري ورؤيتها القاصرة للحياة.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٢١

(٢) المصدر السابق، ص: ١٢١.

فهي شخصية ضعيفة في تكوينها النفسي وضعيفة في إرادتها، غلبتها ظروفها فاستسلمت في جبن ومضت في أهون السبل وأرذلها تبحث عن النسيان باحتساء الخمر، فأتى البحث عن النسيان في السكر هنا بديلا عن الانتحار، وهي انهزامية ليست من طبيعة الشخصية الإيجابية، ولا من طبيعة الثورى المتطلع إلى التغيير العامل من أجله حتى في أحلك ساعات القهر والإحباط، مما كان على هذه الشخصية أن تعمل به نتيجة لظروفها القاسية.

لكن الكاتب لم يجعل (بطل) قصته يتجاوز إحساسه بظلم الاحتكارات الأجنبية الرابضة وراء شقائه إلى العمل من أجل الخلاص منها ومن الذين مكنوا لها في القطر، بل جعله يستسلم للأمر الواقع بشكل مقيت مما يعكس الرؤية القاصرة في هذه القصة. فبينما دفع مؤلف القصة السابقة (السور) ببطل قصته إلى نهاية إيجابية، فتراجع عن انهزاميته وثار على نظرته المحدودة وطمعه المسرف ليتحول إلى شخصية إيجابية مفعمة بالحيوية والأمل، بينما دفع ذلك الكاتب بالبطل إلى تحول إيجابي دفع هذا الكاتب بطل القصة في دروب الانهزامية وانكسار النفس حتى طغت هموم الشخصية، عن سواها، بل جعله يرتل، آلامه وأحزانه في صباحه ومسائه، فأثقل الكاتب بذلك القصة بالتفصيلات المملة التي تقول كل شيء، مهم وغير مهم، فيطنب حتى في حديث البطل (مفتاح) مع زوجه وطفليه اللذين ينتظران منه حلوى.

«- بابا .. ماذا احضرت لنا؟ نريد حلوى كالأطفال!

فانظر اليهما في حنان وعطف، وتتفحصهما عيناي وهما يرتديان تلك الاسمال البالية وأقول لهما: حاضر.

فيقولان في إلحاح كرة أخرى:

- أنت دائما تقول لنا ذلك ولا تحضر شيئا.

ألفت نظرهما إلى شيء آخر، وأخيرا تتلاقى نظراتي الباكية مع زوجتي، نظرات فيها توسل وضراعة، فتهرع هي إلى جهة ما لتداري دموعها عن الصغيرين»[1].

وفي هذا ضرب من الافتعال نتيجة لرغبة الكاتب في إثارة عطف القارئ على البطل،

---

(١) المصدر السابق، ص: ١١٩

بينما يكون عطفنا على البطل وتعاطفنا مع قضيته مرهونا بالصياغة الفنية المركزة الموحية الخالية من المباشرة والسطحية وهو ما لم يتجنبه الكاتب في هذه القصة المثقلة بالاستطراد وبالتفصيلات المملّة في كل ما يتعلق بالبطل.

فهو من أجل أن يؤكد أن الخمر هي فعلا أم الخبائث يستطرد لذكر ما حدث للطبل في ليلة سابقة عندما سقط في الشارع نتيجة السكر وحمله رجل إلى البيت: «ورجعت آخر الليل تملأ رأسي المأساة التي أعيشها، أمشي في خطوات مترنحة، ثم شعرت بأنني أسقط في الشارع، ولم أعد أدري شيئا مما يحيط بي.

وعندما استيقظت في صباح اليوم التالي وجدت نفسي ممددا في فراشي ورأسي يكاد يطيح بها الصداع وزوجتي جاثية عند أقدامي تدعكهما في بطء وحنان وتتحمّس جبيني الملتهب فيما كانت دموعها تسيل على اديم وجهها الشاحب، فأجلت بصري في أنحاء الحجرة ثم قلت لها بصوت واهن:

– ماذا حدث لي؟

قالت وهي لم تزل تذرف دموعها:

– لقد وجدوك مرميا في الشاعر، وقد لطخ ملابسك الوحل، وأحضرك هنا رجل طيب للغاية، ووعد بأن يزورك صباح هذا اليوم»[1].

وهكذا يطنب الكاتب الوصف الحافل بالتفصيلات المخلة التي لا تغني شيئا في الحديث عن شخصية البطل وآلامه وهمومه، محتذيا في سرده أسلوب القصّ الشعبي في مثل قوله: «بينما نحن كذلك» مما يدل على تأثره بالحكايات الشعبية، إلا إنه لم يستغل الحبكة من القصة الشعبية، فبدا تأثرا سطحيا، قنع الكاتب بالسرد الآلي، يستعرض الحدث ببرود، فتنعدم في الصياغة الحرارة كما ينعدم التركيز، ويشيع الترهّل في العبارة ويشمل ذلك الكلمات نفسها، حيث نرى الكاتب يكرر مثلا ظرف المكان الواحد بلفظين متجاورين، فيقول: «أن هناك ثمة أشياء» كما يسجل صيغة «الليلة البارحة» بلفظها المتداول في الكلام العامي، فيقول: «ليلة البارحة» مثلما يسجل «جاثية عند اقدامي» بدل قدمي وهو تعبير عن ضعف الاهتمام من الكاتب بمفرداته وصيغه، فكأنما لا هم له إلا أن يحكي حكاية كما جرت لشخص وكيفما اتفق بكل شوائبها وحيثياتها محاولاً بذلك إقناعنا

(١) المصدر السابق، ص: ١٢٠، ١٢١.

بشكل صريح بظروف البطل التعيسة وعجزه عن قهرها، في حين يقتضي التناول الفني أن يجعلنا الكاتب نحس بعنصر الإقناع من خلال النسيج وحده من دون توجيه سافر، فتفاعل الشخصية مع الحدث في النسيج القصصي «يجب أن يكفى لإعطاء كلامه مظهر الحقيقة»[1] من زاويتها الفنية بالخصوص لأن الكاتب لكي يجعلنا نصدقه هو غير مطالب بأن يشفع حديثه بضروب من الإلحاح اللفظي والخطابية والمباشرة فيعمد للتضخيم ويغرق في الأوصاف الزائدة، بل عليه أن يعدّ أشخاصه إعدادا متقنا ضمن مسار الحدث، فيحمل أولئك الأشخاص «براهينهم المقنعة في أنفسهم»[2] من خلال النسيج القصصي لا تصريحات الكاتب، وهذا يعني أن أهمية الأسلوب جوهرية في التمكين للفكرة واجتذاب القارئ والتأثير فيه، وهو (أي الأسلوب) وحده الذي «يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتمييزه عن غيره»[3] فليس الكاتب بكاتب لأنه استطاع نقل حكاية عن حدث وراح يسردها بكل تفاصيلها وحيثياتها؛ بل لأنه اختار التعبير عن ذلك بطريقته الفنية الخاصة المتميزة التي تثري تجربة القارئ وتنفذ إلى وجدانه حيث يسمو الكاتب بالحدث من خلال العلاقات الدقيقة بين عناصره المكونة له وشخصياته، لا من مجرد السرد البارد والوصف المترهل، فالموضوع «في القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص»[4] في النسيج القصصي.

لذا فإن اندفاع القاص (في قصة الغريب) في الأوصاف والشروح الزائدة والمباشرة في طرح الأفكار جعل أسلوبه وعظيا أقرب إلى السذاجة وأبعد عن الفن الذي لا يعظ ولا يرشد، وإنما يوحي متجنبا المحاولة السافرة في فرض رأي أو فكرة أخلاقية أو أدبية أو غيرها، بل يترك ذلك الرأي أو تلك الفكرة تعلن نفسها على مهل من خلال النسيج العام، فيستنتجها القارئ ولا تفرض عليه بشكل سافر. وتبقى درجة تأثيرها مرهونة بمستوى المعالجة الفنية.

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تـ: فريد انطونيوس ص: ٦، ط١ مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ١٩٧١م.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق، ص: ٣٤.

(٤) ما الأدب؟ ج. ب. سارتر، ص: ٦٥.

ونجد في قصة «الكرامة»[1] للتكبالي تجسيدا لمظاهر الغطرسة الأجنبية من جهة والإحساس بالكرامة الوطنية والإنسانية من جهة ثانية في مجابهة بين الفني الأمريكي والعامل الليبي في إحدى القواعد البترولية، حيث ينصرف ثلاثة من الفنيين الأمريكيين عن آلة الحفر إلى العامل الليبي الذي يحمل المفتاح الخاص بالمخزن الذي يحفظ فيه «الدلاع» فيطلبون منه «دلاعة»[2] في لهجة آمرة متعجرفة الشيء الذي جعله يحس بالكبرياء الضائعة وبالكرامة المجروحة في وقت واحد، فيرفض، ويدهشون لرفضه، بل هو نفسه يعجب من موقف الجريئ ومن تصرفه تجاههم: «ولو طلب مني تعليله لما استطعته، ولكن بنفسي كان ذلك الشيء الذي يمنعني، كان قلبي مجروحاً، عاطفتي وكرامتي، كانوا أحرارا في أخذ ما يريدون وكان ما يأخذونه ممتازا، وكنا نحن العرب نأخذ السقط من كل ذلك، لم يكن رفضي حبا في الدلاع أو خوفا عليه من النفاد إذ أنه موجود بكميات كبيرة، ولكنه مخصص لنا نحن العرب، ولم يكن الأجانب يأكلونه، لأنهم كانوا يأكلون أنواعا أخرى أحسن وأطيب، كانوا يأكلون كل يوم صنفا من الفاكهة يختلف عن الذي يأكلونه بالأمس، بينما كنا نأكل (الدلاع) في الوجبتين يوميا، كل ما يأخذونه ممتاز وحسب رغبتهم أما نحن فما كان لنا أن نستزيد شيئا من حصتنا الضئيلة، وقد كنت في بعض الأحيان أتمنى أن آكل مما يأكلون، أغبطهم وأشعر بالغيرة منهم، ولكني دائما أكبح جماح نفسي، وأعترف بيني وبين نفسي أنهم فنيون وأن مرتباتهم أكبر، وبالتالي فإن لهم الحق في أن يأكلوا أحسن، فلماذا إذن (الدلاع)؟ [3]» وفي هذه صورة تمثل الحقد والكراهية في نفس هذا الليبي تجاه الأمريكي في موقعه المهني، وتميزه الطبقي، وانتمائه العِرْقي.

ويحتدم النقاش، ويتشبث العامل الليبي بعناده، ولا يلبث أن يتمنى لو عدل عن هذا العناد، لأنه يعرف موقعه في العمل ومصيره عند عصيان السيد الأمريكي، لكنه لم يستطع أنفة وكبرياء «كان الخوف قد أتعبني، وكانت أعصابي مضطربة متوتر، وقلبي كان يدق بعنف، وكنت أفكر فيما يتوجب علي أن أفعله. لم يكن سهلا أن أتراجع وددت لو أقول:

---

(١) الأعمال الكاملة، التكبالي، ص: ١١٨، ط: ١، الدار العربية للكتاب (ليبيا- تونس) ١٩٧٦ لكن القصص كتبت جميعها قبل ١٩٦٥م، فقد توفي الكاتب في سنة (١٩٦٥م).

(٢) الدلاعة: اسم عامي للبطيخة من النوع غير الأصفر، وهي من فصيلة القرعيات، ذات لب أحمر، يتم نضجها في اواخر الصيف وأوائل الخريف وهي فترة استهلاكها.

(٣) مجموع «الأعمال الكاملة» خليفة التكبالي، ص:١٢١.

دعني أرى، ربما يوجد دلاع. ولكنني لم أستطع، أنفت أن أريه ذلّي، تصورت أنه سيضحك، سيسخر مني ويقول: ها .. إذن .. أجلبه.

زاد اقترابا مني، ووقف يهددني بقبضتيه المشرعتين نحوي:

– اعطني (الدلاع) .. أقول لك .. الأفضل.. اعطني (الدلاع) .. اعطني المفتاح .. أنا سآخذ (الدلاع).

كان غاضبا بشكل فضيع، كان وجهه قريبا مني، أحمر منتفخا مهانا، وعيناه كانتا تبرقان، تشعان ببريق مسيطر، بريق السيادة، زاد خوفي، شعرت بفداحة غضبه وبما يمكن أن يترتب عليه من نتائج، كان لدي شعور مبهم نابع من لا مبالاتهم وغطرستهم بأنه من الممكن أن يرتكب أي حماقة، أنه قد يقتلني ولكني لم أملك السيطرة على نفسي لكي أذلّها، قلت:

– لا، لن أعطيك المفتاح، ليس من حقك أن تأخذ المفتاح.

– حسنا!

حرك يده المفتولة العارية بسرعة البرق، زقت عن الضربة فلحست كتفي لحسا آلمني، واصطدمت يده بحديد المخزن، زاد ذلك في غضبه، فتقدم مني نافخا، يكاد ينفجر:

– سوف أريك يا أحقر خنزير عربي رأيته.

سقطت الكلمة علي، وخزتني، مست في شيئا كان متواريا، غضبت وعصيت.

– أنت أيها الأمريكي الحقير .. أنت.

ودنوت منه، لا أدري كيف، كنت قد فقدت عقلي، لم أعد أرى شيئا من حولي، وتقهقر هو، خاف مني، فتملكني زهو شيطاني، وتقدمت أشرع يدي واستعد لسحقه، جاء الأمريكيان الآخران بجانبه:

– اقتله، أنه يحبّ اللعب، سنلعب معه، نطقا بسخرية»[1].

تحرك بركان الثورة والغضب في نفس المواطن حين رأى كرامته الشخصية والوطنية تمتهن، فكلمة «العربي الحقير» أفقدت البطل السيطرة على أعصابه، فقطعت الطريق عن بقايا التردد في نفسه، فرد بمثلها على الأمريكي وقرر في الوقت نفسه خوض المواجهة من

(١) المصدر السابق، ص: ١٢٣.

موقع الهجوم على خصمه لا من موقع الدفاع، وهنا اهتـزت ثقـة الأمريكـي المـستأسد في نفسه فأسرع الاثنان الآخران إلى جانبه ليشدان أزره فَيتكَتلـون مـن أجـل الانتـصار عـلى العامل العربي الأعزل الذي قرر خوض المعركة بكل ما أوتي مـن حيلـة وقـوة للانتـصار عليهم بعد ما استشعروا القوة بعـددهم، يملأهـم الغـرور في حـين كـان وحـده أعـزل: «شعرت بالخطر، وتقهقرت خطوة، بينما كـانوا يتقـدمون، نظـرت حـولي وكـأني أطلـب نجدة، استصرخ رمال بلادي واستنهضها لنجدتي، ولكن الرمال بدت وكأنهـا تعـاونهم، كانت تعيق خطوى، وتعثرني في تموجاتها القلقة، نظرت قطعة حديد ثقيلـة ملقـاة بإهمـال تدعوني، وبسرعة ودنما تفكير في أي شيء آخر جريت إليهـا ألتقطهـا، وجعلتهـا في يـدي وتقدمت منهم مجنونا من الغضب:

- ها .. تقدموا الآن أيها الحقراء، تقدموا لأسحق رؤوسكم أيها الأمريكون الـسفلة، تعالوا إلي.

كان غضبي مزمجرا، كل ما عانيته في حياتي من شعور بالنقص وضغينة تجاه الأجانب قفز في لحظة لا ....، كبرياء مجروحـة وغـل مكبـوت، واكـسبتني قطعـة الحديـد شـعورا بالتفوق، استفزني تقدمهم، شعرت باحتقارهم لي، باحتقارهم لنا، شعرت بالقهر يـسري في قلبي كالحرق، أهويت على أقربهم إلى بجنون هادر، بغّل وحقد، سقطت الحديدة بثقلها على كتفه، وهوى على الأرض ضعيفا محطم الأوصال»[1].

وقد جعلت الجلبة العمال ومعهم المدير ورئيس المعسكر يهرعـون إلى موقـع الحادثـة ليكتشفوا أن السبب «دلاعة» لم يبخل بها العامل الليبي لأهميتها أو قيمتها وإنما لأسـلوب الطلب من أمريكي أرعن في احتقاره للعربي ابن البلـد، ممـا تنقلـب تجاهـه طيبـه الريفـي براكين من الغضب، والحقد والكراهية.

فالقصة تندد بالتواجد الأجنبي وسيطرته، تصرخ في الوضع المهين للمواطن وتـدين النظام الذي فتح الأبواب للرأسمال الأجنبي ليسود، فوجد المواطن نفسه عـاجزا، يـشعر بالسيطرة عليه وبتخلفه وتبعيته، وهو العامل النفسي الذي فجر غضب المواطن وهو يرى الأجنبي ينهب الأرض ويحتقر شعبها الذي يعيش على الفتات، وينوء تحت كابوس القهر والمهانة والذلّة والتخلف.

(١) المصدر السابق، ص: ١٢٤.

وقد برز من بداية القصة الإحساس بوطأة الواقع المتخلف وتعاسته في ظل الاستغلال الأجنبي وهيمنته المطلقة، فجاء الليل رمزا للهيمنة الأجنبية والإحساس بالتخلف والركود والقنوط واليأس، مما حال بين المواطن ونور الحياة المستبشرة في ظلّ سيادة وطنية متكاملة الجوانب في السياسة والاقتصاد.

فجسد الليل سيادة الاحتكارات الأجنبية في عهد سياسة متخلفة، كما رمزت آلة الحفر إلى طبيعة النهب والاستغلال الغربي لثروات الشعوب موحية بضراوة النهب والابتزاز: «كانت الصحراء الواسعة العريضة جاثية تحت ستار الليل، خاضعة لجبروته في ذلّ ومسكنة، بينما كانت آلة الحفر غير بعيدة مني تحفر الأرض في حمية، تحز الصحراء وتزيد في اذلالها منتزعة التراب الحي من الأعماق في غضب ونقمة»[1].

فعكست الصورة ظروف الشعب الليبي القاسية تحت سيادة الرأسمال الأجنبي وطغيانه، ينهب الأرض ويستذل المواطن الذي خدعه نظام سياسي (وطني) متخلف.

وقد كانت طبيعة الاستغلال الشرهة للأرض المقرونة باحتقار المواطن صاحب هذه الأرض وثرواتها من العوامل الأساسية في شحن البطل بالحقد والكراهية، فصارت نفسه بركانا من الثورة، وأدرك الكاتب نفسية البطل إدراكا جيدا، وعرف طبيعته، عَبَّر عما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

عالج الكاتب طبيعة العداء هذه في قصة «الكرامة» التي تجسد فيها الاستغلال الأمريكي لثروة الشعب الليبي البترولية وفي الوقت نفسه بين العامل الأمريكي الذى يعتدي على والمواطن الليبي و على شخصيته ووطنيته، مما فجرّ ثورة في نفس هذا المواطن فكان رد فعله عنيفا، توارت فيه مشاعر الجبن والتردد.

وقد اتسمت الصياغة بالوضوح التام بعيدا عن التعقيد والاستطراد، لكن بدا فيها جنوح إلى التعليل غير الضروري، كما نرى في الحديث زيادة فوق الحاجة من البطل كخوفه في البداية من الطرد، وحديثه المسهب عن (الدلاع) المخصص للعمال العرب بينما يأكل الأجانب كل يوم أطيب وأحسن منه، بل يذكر أنهم يأكلون كل يوم نوعا جديداً من الفاكهة. وقد يجد هذا الميل إلى التعليل ما يبرره من رغبة لدى الكاتب في مضاعفة الإحساس بوطأة القهر والسيطرة الأجنبية وإبراز الفارق الطبقي والاجتماعي بين العامل العربي والعامل الأمريكي، وظروف الاستغلال التي تخضع الأول للثاني.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١١٨.

وقد جعلت ظروف الاستغلال المواطن الليبي في عهد الاستقلال يقف من السلطة السياسية موقفه من الوجود الأجنبي المتمثل في القواعد العسكرية والشركات الاحتكارية. وفي قصة «الأمس المشنوق»[(١)] (لكامل حسن المقهور) مثال على هذا*.

فقد تناقلت مجموعة من العمال صباح يوم في مقهى الحاج، أخبارا عن الثورة في العراق (١٩٥٨) فهرعوا يلتفون حول المذياع حين أعلن في نشرة الأخبار عن ذلك فأثار حماسهم الحديث عن الثورة فاستقبلوا أخبارها بفرحة غامرة، ورأوا فيها انطلاقا من واقعهم- مثالا ينبغي أن يحتذى لإحساسهم بالاضطهاد تحت السيطرة الأجنبية والاستغلال البشع للشعب من الشركات الغربية والأمريكية. فأصبحت قضية الثورة خبزهم اليومي، وطغت على جميع اهتماماتهم فراحوا يتتبعون أخبارها معتبرينها نصرا للأمة العربية، وللعالم العربي، لأنها ثورة عربية أطاحت بالملكية، إحدى رموز التخلف الاجتماعي والسياسي والتبعية الأجنبية. كما جاءت للقضاء على البرجوازية المستغلة وتحقيق العدالة الاجتماعية كما ينتظرها سائر المواطنين، وكما كان يخيل لكل المخدوعين بثوراتنا التي انتهت بأنه طغاة الاستعمار خلفوا طغاة منا.

فكانت فرحة العمال الساذجة نابعة من اعتبار الثورة العراقية نصرا عربيا للخروج من التخلف، ونصرا للعامل العربي على مستغليه من الأجانب والإقطاعيين، فاعتبروها لذلك نصرا لهم، لأنها فتحت باب الأمل أمامهم في تطلعهم إلى الانتصار على واقعهم بالقضاء على الاستغلال الأجنبي، والإطاحة بالنظام السياسي الذي ساعده على بسط نفوذه فوق الأرض الليبية.

فكان حرص العمال الشديد على تتبع أخبار الثورة نابعا من إحساسهم بالحاجة إلى مثلها في وطنهم أيضا، فراحوا يلاحقون كل ما يتعلق بها من أخبار بمختلف الوسائل: «اليوم: الناس كلها تشري الجرائد»[(٢)] «الأهرام لازم فيها على العراق»[(٣)].

وتنطلق من أفواه العمال عبارات التقدير والإجلال للشعب العراقي الثائر بصيغ

---

(١) مجموعة «الأمس المشنوق» كامل حسن المقهور، ص: ٨، ط: ١.

* سنكتفي بالضروري من المضمون في هذه القصة هنا، لأننا سنعود إليها مرة أخرى في موضع آخر.

(٢) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهرو، ص: ٢٠.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

مختلفة، منها تأكيد انتفاضته الجماعية: «الشعب كله في الثورة»[1] ومنها الدعاء بالنصر لـه: «ينصر دين العراق»[2]. ويستمدون من ذلك شعورا بما يمكن أن يقوم به العامل العربي في ليبيا كما فعل أشقاؤه في العراق: «كلهم عمال زينا أحنى»[3] فعمهم البِشْر وشاعت الحيوية بينهم، ونشط خليفة (أحد أشخاص القصة) في ذلك بطريقة أثارت ضغينة عبد المجيد رمز الملكية والإقطاع كما سنرى في موضع آخر، وهو واحد من شخصيات القصة: تاجر بورجوازي يتعالى عن العمال ويتوجّس من أخبار الثورة وهو يجلس في المقهى بوقار جوار المذياع وقد طغت أخبار الثورة على كل شيء: «لم يكن سي عبد المجيد ليصدق ما رآه في المقهى ذلك الصباح، رأى بعينيه العمال يتجمعون حول (البنك) وحديث ساخن يدور بينهم في حماس، وعندما وصلهم الحاج تفرقوا قليلا ليتركوا له الطريق للمرور وراء (البنك) ولكن حديثهم استمر:

- الشعب كله في الثورة.

وسمع الجميع صوتا رقيقا ولكنه كالمنشار:

- كلهم عمال يا خويي زينا أحنى.

واستمر خليفة في كلامه و (تفاحة) * رقبته تصعد مع كل رشفة قهوة، وتأخذ طريقها إلى جوفه وعيناه تلمعان ببريق عجيب وهو يتابع بهما حياته كعامل، والثورة تحيطها بهالة عندما يصنعها العمال في العراق:

«البارح سمعتها كلها من الراديو» [4]

ويضطر (الحاج) صاحب المقهى إلى القول: إن وقت العمل في القاعدة العسكرية قد حان حتى لا تفوتهم سيارات النقل:

«- تبو تفوتكم الكراهب**

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٩.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* جوزة العنق، أو الحردقة،: عبارة عن نتوء عند البعض في العنق تحت الذقن.

(٤) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهور، ص:٣١.

** الكراهب: السيارات، تعبير عامي.

فيخرج له صوت واحد منهم:

- والله حرام الخدمة في أولاد الكلب» [1]

فتكبر الكراهية للأجنبي ويعم السخط على الاستغلال كافة الفئات الشعبية، كما تنشط السلطة من جهة أخرى لمصادرة الجرائد العربية الواردة من الشرق حتى لا يعرف الناس الحقيقة، فيحاول (عمار): بائع الجرائد المتنقل أن يحتج على ذلك فيساق إلى السجن لأنه قال: «أولاد الكلاب حتى الجرائد» يمنعونها، وهي صلته بالناس ومصدر رزقه يطوف بها الشوارع والساحات.

أما الحاج صاحب المقهى فقد اعتراه سرور غير عادي وبدا كأنه على وشك أن يعيش حياة جديدة سعيدة في واقع بدا له من خلال نظرته إلى المستقبل مختلفا كل الاختلاف عن ماضيه التعيس الحافل بالكد والنصب المقرونين بالشقاء الدائم. لذا فقد ساوره شعور بالأسف على شبابه الذي لم يذق فيه طعما لحياة سعيدة كريمة، وذلك يعني الأسف على الفترة التي قضاها من حياته في العهد الملكي في ظروف الاستغلال الأجنبي حيث الكسب الكثير والسعادة والرفاهية من نصيب المستغلين الاحتكاريين الأجانب وفئة محدودة في السلطة السياسية في البلاد. وبقدر ما أحس (الحاج) من أسف على الماضي الذي لاحت بوادر تراجعه إلى الخلف نهائيا من خلال ما ألهمت به الثورة العراقية العمال من ضرورة التغيير في ليبيا نفسها فقد نما في نفسه طموح جاد لحياة جديدة سعيدة، ففكر من جديد في الزواج وهذا انعكاس لما في نفسه من شعور بالفتوة والرغبة الجارفة في الحياة وإنجاب البنين حين استحالت النظرة إلى الحياة من رؤية قاتمة زاهدة في كل شيء تخاف الحاضر والمستقبل إلى رؤية متفائلة صافية تعانق الحياة بحب يملأ النفس ثقة في المستقبل وتعلقا بالحياة الجديدة الوشيكة الحدوث في عهد التغيير: «كل شيء يمكن أن يتغير، حتى ابتسامته يمكن أن تعيش ولا تعرف الهموم» [2] فهو التشوف للتغيير على غرار ما حدث في العراق.

وسرعان ما نرى العمال ينشطون في توزيع المنشورات ليلا، بل يدخلون بها المعسكرات الأجنبية -كعمال- ويخرجون لتوزيعها في الناس رغم نشاط المخابرات وحملة

---

(1) الأمس المشنوق، ص:٣٦.

(2) المصدر السابق، ص: ١٤.

المراقبة والتفتيش خاصة من الضباط الأمريكيين حين يدخل العمال المعسكرات في سيارات نقلهم أو وقت خروجهم من تلك المعسكرات: «وكان جو العربة يتسع وغطاؤها ينفرد ويصدر أصواتا كلما لامسه هواء البحر وهي تشق طريقها خارج البوابة بعد نقطة التفتيش، وعندما مرّت على جسمه يد الجنور وهي تتحسّسه وتمر من تحت إبطه حتى تصل إلى ركبتيه، وارتسمت على وجهه نفس النظرة التي رآها على عيني إسماعيل، وتندى وجهه بنفس قطرات العرق التي تصببت من جبين خالد، وخشيي أن يقبضوا عليه ونزلت من عينه نظرة إلى جانب (السرجنتي*) الأحمر الوجه يتدلى إلى جواره فوهة مسدس سوداء مظلمة كشعاع صغير غير نافذ مجهول يحيطه الصمت» [1].

وينتهي الأمر بالقبض على عناصر وطنية، وفي المقدمة خليفة وفتحي ومنصور الذي كانت عيناه قلقتان تشربان الأحداث «وتتخطيان حواجز الأزقة، تجمعان الناس جميعا قطرة قطرة لتقضي على أحداث اليوم، وتشنق الموت وتنتظر الغد» [2].

وقد تعدد أحداث القصة انطلاقا من حدث الثورة في العراق، فتشعبت منه أحداث فرعية مكثفة صارت ليبيا ميدانها، كما تعدّدت الشخصيات وعرفت أدوارها تطورات مختلفة، وجرى ذلك بتفصيل كبير حتى صارت القصة في شكل رواية مضغوطة ولم تجر أحداثها في يوم واحد كما ظن أحد الباحثين [3]، لأنّ تعدد الأيام صريح واضح في النص: «ويمّر الخبر عاديا يجترونه كل مساء» [4] بيد أنها أيام غير محدودة ولا معدودة، حشد فيها الكاتب الأحداث والصور، محورها الثورة والعمل من أجل التغيير، تدين النظام السياسي وتبدي التذمر من الوجود الأجنبي، لكنها حفلت بالاستطراد والرؤى الغائمة التي ترتب عنها خلط واضطراب في الأفكار كان ينحرف بسبب ذلك الدور الخاص بـ (فتحي)الذي سنعرض له في موضعه. وإذا كانت الظروف الاجتماعية والعوامل النفسية لا تمنع من أن يتحول (خليفة) و (منصور) من «زبائن» لبائعات الهوى

---

*رتبة عسكرية: (رقيب).

(١) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهور، ص:٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩٥.

(٣) انظر «في الأدب الليبي الحديث» أحمد محمد عطيه، ص: ١١١، دار التضامن للطباعة والنشر، بيروت، ودار الكتاب للطباعة والنشر (ليبيا) من دون تاريخ.

(٤) الأمس المشنوق، كامل المقهور، ص: ٨٧.

إلى وطنيين ثوريين فإن طريقة تحريكهما في النسيج القصصي كانت مقصورة كالقصور في تصوير شخصية «فطومة» التي قدّمت في مواضع في صورة الباحثة عن اللذة في الخفاء وبيع الجسد كما بدا ذلك من خلال بعض التصرفات بظهورها في النافذة في وضع غير سليم مما قد يجردها من دورها الأساسي كرمز جميل كما سنتحدث عن ذلك في موضعه.

ومهما يكن من شيء، فقد صوّرت القصة بوادر التحرك الوطني القومي في المجتمع الليبي من أجل التغيير لواقع مكّنت له الاحتكارات الأجنبية التي حاولت أن توجد أوضاعا صعبة لليبيين حتى ينتشر البؤس وتنتشر الآفات الاجتماعية والبطالة بين أفراده كما سيأتي ذكر ذلك في موضعه، وهو ما جعل المواطن يتطلع لتغيير هذا الواقع، فيحطم الاستغلال البشع، وفي الوقت نفسه يتحقق الأمل في المستقبل الوضيء المشرق كما طرحته هذه القصة بمستواها الجيد بالنسبة للقصة الليبية القصيرة التي عالجت موضوع الصراع بين الشعب الليبي والوجود الأجنبي بمختلف مستوياته وكذا عملائه، ابتداء من الاحتلال الإيطالي إلى الاستقلال الوطني.

وقد استمد القاص من تطلعه لتغيير هذا الواقع أحداث الثورة العراقية التي هز نبأه الأفئدة فحلت الفرحة في الصدور بين سائر العمال الليبي، وهذا الإحساس الثوري هو تعبير عن تلاحم طبيعي في المشاعر والأحاسيس بين أبناء الأمة العربية كلها، في مشرقها ومغربها، فكل ثورة في أي قطر من أقطارها سرعان ما تجد الاستجابة الفورية لها في سائر الأقطار العربية الأخرى، فتبتهج الجماهير العربية للثورة وتعلن فرحتها رغم ما يكون هنالك عادة من توجس بعض الأنظمة المختلفة التي ترى في ذلك نذيرا بعاصفة تالية تلحق بها وهو ما شعر به النظام السياسي في ليبيا –يومئذ– كما تجسد في رمزه (عبد المجيد) أو فيما تعرضت له الصحف الواردة من الشرق من مصادرة وما تعرض له بعض الشبان المناضلين من ملاحقة.

لقد صوّرت القصة الليبية المواجهة الأولى بين الشعب الليبي والاستعمار الإيطالي كما صورت الصراع المحتدم أثناء فترة هذا الاستعمار تصويرا دقيقا وكذلك أثناء فترة الانتداب البريطاني قبل الاستقلال مثلما صورت خيبة الشعب الليبي في النظام السياسي بعد الاستقلال حينما فتح أبواب القطر الليبي للاحتكارات الأجنبية لتستغل المواطن وأرضه، وهو ما خلق وضعا صعبا للشعب حيث عم البؤس وانتشرت الآفات الاجتماعية– كما سنرى في الفقرة الموالية– فسخط على الفئة الحاكمة وعلى المستغلين

الأجانب، وتطلع من خلال هذا السخط إلى واقع جديد يطيح بالنظام القائم (أملا) في أن (يخلفه نظام) يصون سيادة الوطن وكرامة المواطن ويحقق العدالة الاجتماعية بين سائر فئات الشعب.

وقد جاء تطلع الشعب إلى واقع جديد نتيجة اليأس من إصلاح الوضع السياسي القائم الذي نمت فيه كثير من الآفات الاجتماعية بعد الاستقلال كما سبقت الإشارة إلى ذلك في التمهيد المتمثلة بالخصوص في السُّكْر والفساد والتسول والتشرد، والرشوة والبطالة والتهريب والسرقة، وهي نتائج لظروف اجتماعية عامة كما أنها نتيجة لظروف تخص الأفراد وواقعهم الخاص المرتبط بالواقع العام[1].

فقد جعل الاستقلال المواطن يأمل في حياة شريفة عادلة خالية من الضنك والقهر، لكن الأمل اصطدم بالواقع المزرى الذي صنعته فئة في السلطة ارتبطت بالاحتكارات الأجنبية، وهو الواقع الذي شرعت فيه النزعة الاستهلاكية تطغى في الحياة الاجتماعية، وإلى جانبها تتوارى كثير من القيم في العلاقات الاجتماعية. وقد شجعت الهيمنة الأجنبية على ذلك لتجعل من ظاهرة الاستهلاك والاقتناء شغلا شاغلا باستمرار للإنسان الليبي لتلهيه عن طموحه لبناء وطنه، ومن خلال ذلك عملت لتقتل الضمير الوطني في نفس الإنسان الليبي (شأن الاستعمار في كل مكان) فأمسى همُّ الفرد منصبا عما يحقق من مغانم وأرباح. وبدا لذلك تراجع بعض القيم الوطنية العامة، فامتد الضعف إلى الحس المدني والأخلاقي، مثلما شرع يتراجع تأثير الوازع الديني في واقع اغتنت فيه فئة محدودة، هي الفئة الماسكة بزمام السلطة، وكثير من عناصرها -تحاشيا للتعميم- ذو علاقات غير شريفة بالاحتكارات الأجنبية على حساب المصلحة الوطنية للشعب الليبي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وهي علاقات تقوم على الرشوة وتبادل المصالح الخاصة[2].

---

(١) ذكر أحد الكتاب أن المستشار المالي الإنكليزي في الحكومة الليبية سنة ١٩٦١ قدم إليه مشروع للموافقة يقضي بتخصيص مبلغ مئتي ألف جنيه لبناء منازل حكومية للموظفين في (بنغازي) و(طرابلس) فوقع عليه بكلمة «مرفوض» بدعوى عدم توفر المال المذكور، بينما وقع في المدة نفسها بالموافقة «على مبلغ ٢٥٠ ألف جنيه منحتها الحكومة لأحدهم بغية إقامة ملهى ليلي».

- انظر : دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرزاق مناع، ص:٨٢.

(٢) كما يحدث في عقود بعض المشاريع الوطنية حيث يتفق المسؤول فاقد الضمير الوطني مع متعهد الصفقة الأجنبية على سعرين أحدهما معلن والآخر سري، فالمشروع الذي يتطلب إنجازه في=

فوجدت الفئة البسيطة نفسها عاجزة عن مواجهة متطلبات الحياة في عيشتها اليومية، تقعد بها إمكانياتها المحدودة في واقعها البائس تجاه الفوارق الاجتماعية.

وهو ما عمل الاستعمار له من أجل إشاعة القيم المادية، وإزاحة القيم الوطنية والإنسانية، مما يجعل الناس يتكالبون في النهاية على الكسب حلاله وحرامه، فتندفع في هذا الواقع الفئة الغنية للكسب رغبة في غنى أكثر وثروة أوسع، ويدفع الواقع التعيس فئة أخرى لتهلث وراء اللقمة مهما كان السبيل إليها، حتى ولو كانت ملطخة بدنس العار والحرام، عن طريق السطو والتسول والتشرد والبغاء. وتدفن فئة أخرى همها في الكأس حينما تعجز عن الصمود في وجه الواقع الذي يطحنها بضراوة كما نرى في قصة «المستنقع»[1] لعبد الله القويري، حيث نرى البطل (بصيغة المتكلم) يعيش الوحدة والإحساس بالضياع، والشعور بالعذاب النفسي، ولا يخرج من شدة الإحساس بذلك إلا بعد أن يعود أخيرا بزجاجة ملفوفة ويدخل غرفته: «فأفضها على مهل، وآتى بكوب صغير أصب فيه من الزجاجة سائلا أبيض اللون، ما أن أجرع أول جرعة حتى أحسّ كأن وجهي قد التهب، ولكن الجرعة الثانية تجعل من غرفتي عالما يتسع ويتلون، حتى إذا ما جرعت الجرعة الخامسة ابتسم لنفسي ويأخذني فرح عميق، وسعادة يخيل إليّ أنها ستدوم أبد الدهر»[2]

وقد تحرك البطل في محيط راكد خال من الحيوية والنشاط والجديد في الحياة «النظرات هي نفس النظرات، والتحيات المقطوعة هي نفسها، والوجوه لا يتغير حتى تعبيرها، والجمود الذي يسيطر على كل شيء»[3].

وفي هذا إشارة إلى ما يطبع المحيط الاجتماعي من تخلف وجمود وبؤس أضفت ظلالا على شخصية البطل، وهو شخصية تعيسة منهار المعنويات، غدا فاقدا الأمل في كل شيء تتعاقب الأيام عليه ثقيلة كئيبة، فيواجه واقعه عابسا يملأ نفسه التشاؤم والسأم، تجسد ذلك حتى من خلال مشيته وجلوسه «تحملني قدماي إلى المقهى، وفي نفس الركن الذي

=القطر ثلاثة آلاف جنيه يمكن أن يتفق عليه بخمسة آلاف جنيه، والزيادة يتقاسمها الطرفان المسؤول الوطني والمحتكر الأجنبي، انظر: المصدر السابق نفسه.

(١) ستون قصة قصيرة، ص: ٣٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٤٠١.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٩٨.

تعودت الجلوس فيه ألقي بنفسي على الكرسي، ودون أن أتكلم يضع صاحب المقهى أمامي فنجان القهوة، وغالبا لا يلقي حتى التحية» [1].

هكذا تبدّى لنا واقع البطل المؤلم، في حياته الرتيبة المملة حتى استحال جزءا من المكان، فتعوّد النادل في المقهى على طلبه ولم يعد في حاجة إلى الاستفسار عن رغبته، كما كانت حاله التعيسة. لا تتطلب تحية من أحد.

وقد طبعت حياته بالبؤس والشقاء في محيطه الخاص بين المقهى ودكان بيع الخمور وغرفته المظلمة الساكنة: همه في الأخير قارورة خمر يدفن فيها أتراحه، وهو ما يرفضه محيطه العام، يرفض تصرفه، بل يدينه، وهو المحيط الذي فرض عليه التستر في شراء الزجاجة وفي حملها، كما فرض هذا المحيط أن يكون موقع الدكان (الخاص ببيع الخمور) في زاوية خفية بمكان قصي، وهي ظروف كافية بدورها لإضفاء الشبهة عن المكان وعن المترددين عليه: «ما أن اجتاز الشارع الواسع حتى دخل زنقة مظلمة، لا يضيئها إلا الضوء المنبثق من باب دكان صغير في نهايتها، وما أن ألقي التحية المقطوفة [2] على صاحبه حتى يسرع فيلف زجاجة .....» [3].

وهو نفس الموضوع الذي تعالجه قصة «أحلام في الكأس» [4] وقصة «مات غريبا» [5] غير أن المحنة في هذه القصة الأخيرة شملت أسرة البطل (وهو الأب) الذي تجرعت زوجته وابنه العذاب الكثير من تصرفاته في أوقات سُكْرِه «فما أن يجتاز أبي البال مترنحا حتى يوقظ أمي ويلعنها، ثم يوقظني ويشتمني ويصفعني صفعة أو صفعتين، ويلعن اللحظات التي جعلته أبا لي، ورائحة فمه تكاد تخنقني، كان يشرب من الخمر ما يروي شجرة، وكنا نشرب كل ليلة من الحزن ما يروينا» [6].

---

(١) هكذا في الأصل، يحتمل أن يكون المقصود بها (التحية العجلى) أي التحية المقتضية، أما الضمير في صاحبه فلا وجه له ألا أن يكون عائدا على القابض (أو المحاسب) بجانب العامل في المقهى.

(٢) هكذا في الأصل، يحتمل أن يكون المقصود بها (التحية العجلى) أي التحية المقتضبة، أما الضمير في صاحبه فلا وجه له إلا أن يكون عائدا على القابض (أو المحاسب) بجانب العامل في المقهى.

(٣) ستون قصة قصيرة، ص: ٣٩٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٢٤٥.

(٥) المصدر السابق، ص: ٣٤٧.

(٦) ستون قصة قصيرة: عبد الله القويري، ص: ٣٤٧.

لذا فقد كرهه أهله كما كرهته أسرته، لكنه حين مات بعيدا عن أهله نتيجة إدمان السكر بكته زوجته ولم يبكه ابنه لما يعاني من سمعة أبيه السكير السيئة.

وقد كان إدمان الخمر ملاذ كثير من الضائعين والبائسين والمحرومين خاصة في ظل الاحتلال الأوروبي، وتحت الهيمنة الأجنبية، فبينما يخرج الواحد من أولئك البائسين والمحرومين من «الحانة» مترنحا في زقاق ضيق نتن و «حارة عفنة» يخرج الأوروبي في سعادة من بيته وقد تلقّى قبلة ود من زوجته، واتجه إلى عمارة أنيقة فيها عمله وهو ما تعالجه قصة «بوخة» [1] لكامل المقهور التي يقوم بالبطولة فيها مواطن بسيط لا يكاد يفيق من سكره في ليلة سابقة حتى يستأنف نهاره بحثا عما يقضي به ليلته اللاحقة، متوسلا لذلك بالعمل عند التجار اليهود أو في الميناء حيث تنتظر الجموع البائسة «وريقة» تخول للواحد منهم أن يكون حمالا طوال اليوم الواحد، وفي هذا الانتظار يتلقون عبارات الشتم والسخرية مثل «أولاد الكلاب» و «البهائم» وحتى في هذا الوضع أصبحت «الوريقة» التي تسمح لصاحبها بالعمل يوما واحدا غنيمة، يستلم العامل بها بعد مضي النهار في العمل عشرين قرشا. وتتنازع البطل مشاعر مختلفة، فهو في حاجة إلى حذاء، وفي حاجة إلى «جاكتة» ثم الحاجة اليومية المتمثلة في ارتياد الحانة، فهو يراها حاجة أساسية، فيشرع في دراسة الأمر، ينتهي إلى إلغاء التفكير في أمر الحذاء، فقد أَلِفَ الحفاء صيفا وشتاء، ولا أَلِفَ يلبث أن يبعد من ذهنه أيضا أمر «الجاكتة» لكونها غالية، فيخلق التعلات لنفسه لينتهي إلى قراره المفضل بالاتجاه إلى «الحانة الضيقة، وكأنها وحش فاغر فاه» [2] لالتقاطه، فتكبر عنده أهمية «الكأس» رغم أنه لم يذق الغذاء منذ يومين هذه المرة. وقد جاءت هذه الملاحظة في تفضيل زجاجة خمر يغرق فيها البطل همومه وأتراحه – كما يخيل له – بدل رغيف خبز يسكت به صراخ الجوع تعبيرا عما تعاني فئة طحنها العذاب وحزّ فيها الألم، فصار السكر ملاذها من همومها إلى حين، وفي ذلك تجسيد لما انتهت إليه فئة عامة في المجتمع، فقدت القوة والعزيمة في مواجهة الصعاب كما فقدت الإرادة في السيطرة على نوازع النفس.

وبقدر ما نقل الكاتب ذلك ليدين الواقع المؤلم على أنه ملاذ خاطئ لهذه الفئة في إدمانها التافة المتلف للصحة المخرب للجيب المشوه للسمعة بدل الضروري المتمثل في

---

(١) ١٤ قصة من مدينتي، ص: ١٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٩.

الغذاء الذي يمنح الفرد القدرة على مواصلة البقاء، فتصبح العملية أشبه بالإقدام على الانتحار في حالة وعي. ومن خلال ذلك كلّه يدين الكاتب هذه الآفة الاجتماعية ونتائجها على الفرد والأسرة والمجتمع.

وقد قبضت السلطة السياسية (الوطنية) على (عامر) و (عاشور) وصاحبين لهما في قصة «زين القمر»[1] بحجة السكر والعربدة، فيتحدث (عامر) عن معاملة الشرطي له بغضب وقسوة: «امتدت يد غليظة تجذبني من عنقي كالكلب، تماما كالكلب، وكنت أحاول أن أبتسم علّ يده تلين من عنقي، ومن بين أسناني كنت أهمس في خوف.

– غير شنّي درت يا ناس؟

ورجلاي الحافيتان تلامسان الأرض، وحذاء العسكري يدفعني أمامه وهو يضرب الأرض في ضجة حتى رماني في حجرة مظلمة» [2].

لقد ضبطوهم وآثار السكر بادية على تصرفاتهم خاصة (عاشور) الذي لا يفتأ يردد في مثل هذه الحالة أغنيته المحببة «زين القمر علاّلي، سافري وتعالي» وكان الأكثر إدمانا للسكر والأكثر عربدة «عاشور الكلب هو اللّي جابني هنا، قلت له خلاص، ترجيته ولكنه أصرّ. وخامس كوب هو آخر كوب، والسادس والسابع، و.. و .. حتى خرجنا إلى الشارع، أكبر شارع في المدينة، وعاشور يعبره من الجهتين ولسانه الثمل يشق الهدوء (زين القمر علاّلي، سافري وتعالي)..» [3] فتعرضوا للإهانات والتعذيب البدني، وهي عملية قد تكون مشروعة أساسا –كأسلوب– لمحاربة آفة السكر خاصة بهذا الشكل المعلن عن طريق العربدة، رغم أن أحد الكتاب اعتبرها «نوعا من الاحتجاج على الحد من حرية الإنسان الشخصية» [4] بينما الأمر يتعلق بسلوك السكارى فيما يصدر عنهم من هرج وشغب يزعج الناس، ويعكر صفوفهم، ولا يتعلق بالحرية الشخصية، لأن الحرية الشخصية هنا لا معنى لها بعد ما أصبحت تهدد حرية الآخرين في الراحة والطمأنينة، في البيت أو في الشارع، بالصراخ المزعج، والسلوك القبيح، والكلمات البذيئة. وكان في

(١) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهور، ص: ٩٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٠٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٠٦.

(٤) في الأدب الليبي الحديث، ص: ١٢٠.

إمكان الكاتب أن يكون محقا لو اعتبر الظاهرة احتجاجا على الوضع، كإحدى نتائج الفساد السياسي، والشقاء والحرمان في المجتمع. وفي معاملة رجال الأمن للمقبوض عليهم بدا الشرطي شخصية غير مهذبة بدورها، كأنها امتداد للشرطي الإيطالي، فيوجه لهؤلاء المخمورين كلمات بذيئة وتعابير قبيحة تسيء للكرامة الإنسانية. وتأتي الصرخة الغاضبة التي يئس صاحبها من كل رحمة وعفو، صرخة أحدهم، وقد بات يعاني الآلام والعطش «ميه يا أولاد الحرام، ميه يا أولاد الكلاب» [1].

لكن بوادر التوبة أطلت في لحظة صفاء على لسان (عامر) وهو يفكر فيم انتهى إليه: «الله يلعن الشرب وأصحابه» [2] وهي خطوة أولى في طريق التوبة حين يصحو المخطئ من إثمه. وتتوقف الخطوة الثانية على إرادة المذنب في الإقلاع عن الرذيلة التي هي الخمرة هنا، وهي أم الخبائث التي لاتفتأ الصحف في الغرب نفسه تشير إلى أن ثلثي الجرائم ومعظم حوادث الطرق يرجع السبب فيها إلى الخمر.

والقصة تعريض بالنظام الذي تزداد فيه هذه الآفة الاجتماعية تفشيا، فيحاول معالجة النتائج المرضية من الخارج متناسيا أسبابها المتمثلة أساسا في مشاكل الحياة اليومية الحادة، فبينما تثري أقلية من المواطنين وتشيد القصور كما فعل الإيطاليون الغاصبون يتخبط قطاع آخر من المواطنين في البطالة ومشاكل السكن، فيقيم في الأكواخ ويتجرع كؤوس الشقاء والحرمان، وهو وضع لا يختلف كثيرا عن الوضع الاستعماري، بل قد رأينا السكير يؤمئذ يتحول إلى ثوري كما نلاحظ في قصة «قلب المدينة» [3] للكاتب نفسه ، فـ (بوبكر) يجد نفسه منساقا لاختيار طريقه في الوقت المناسب بالانضمام إلى الصفوف الهادرة بسقوط المؤامرة، وقد سقط (عاشور) شهيدا، وبذلك يموت الانحراف واللصوصية وتولد في النفوس الثورة، وهو من جهة أخرى تعبير عن الولاء التام من الطبقة الفقيرة المحرومة لكل تغيير، فخلت الحانات من روادها، وحتى «البغايا أقفلن بيوتهن» [4] خوفا أو كساد بضاعة، أو هما معا. وقد كسد عملهن أيضا في قصة «الأمس المشنوق» [5] نفسها للكاتب

---

(١) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهور، ص: ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٠٣.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٥٧.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٩٠.

(٥) المصدر السابق، ص: ٧.

ذاته عندما تحرك السكون، واتجهت الأنظار للتغيير، فَفَقَدت «جوليا» المومس الأجنبية زبائنها، وفي وجودها إدانة للنظام السياسي الذي أمسى يسمح حتى باستيراد (بائعات الهوى) كما يستورد البضائع الاستهلاكية وغيرها، فقد ذكر أحد الكتاب أن (الحانات) كانت «تفتح تباعا ورخصا فنية تستصدر باستمرار لغرض استيراد أفواج من الرقيق الأبيض وبائعات الأجساد»[1].

وتصير لذلك «جوليا» جرثومة اجتماعية، وإذا لم تكن ذات خطر كبير كشخصية منحرفة فإن الخطر يكمن في مباركة السلطة لانتشار (بيوت الهوى) وهذا كان من وحي الهيمنة الأجنبية التي تطرب لانتشار الآفات الاجتماعية لقناعة تامة بدور ذلك في زعزعة القيم الدينية والأخلاقية في المجتمع، وهو الأسلوب نفسه الذي جربه الاستعمار الفرنسي في الجزائر لإشاعة الفساد، عملا لتجريد الإنسان من حسّه الديني والأخلاقي والوطني بعد ذلك.

فـ«جوليا» وزميلاتها سبة للنظام الذي لم يكتف باستيراد البضائع والهيمنة الأجنبية فأتاح الفرصة حتى لاستيراد (الجنس) تغري به (المومسات) السذج والمحرومين والمراهقين فتشيع الغواية في المجتمع وتنمو من ذلك آفات اجتماعية أخرى.

ومهما كان مستوى المحنة فإن الحس الثوري حين يتحرك في النفوس تستحيل تلك النفوس شيئا جديداً كما نرى في هذه القصة، (فجوليا) فقدت زبائنها، بل إن منصورا الذي طالما حمل إليها جريدة «الكوريري» واحتضنه فراشها أمسى وطنيا، موزعا للمناشير، وهو اليوم لا يكاد يهدأ، فيمر بها على عجل، فتبلع عيناه «صدرها العاري والفرقة تقسم ثدييها إلى نصفين وابتسامة رمادية متعبة تمرّ على عينيه، وجيبه ليست به إلا الاوراق»[2] التي يوزعها سرا. ولذا كانت «جوليا» أول من يسأله (البوليس) عن منصور وهو ينشط للقبض عن المشكوك فيهم.

(فجوليا) وزميلاتها صرن عاطلات عن العمل، والعربدة اختفت، والسكارى يحولهم الشقاء والبطالة وذل العمل في القواعد الأجنبية إلى رجال ثوريين، فإن كانت سواعدهم تعمل في القواعد فقلوبهم في (المنشورات) والنضال من أجل التغيير «ويومها

---

(١) دوافع الثورة الليبية، محمد عبد الرازق مناع، ص: ١١٨.

(٢) الأمس المشنوق، كامل حسن المقهور، ص: ٨٢.

التصق خليفة كثيرا بعاشور، كان يحس به يمد له خيطا جديدا من الحياة، وكان الجنود يطوقون الجميع وهم يتناثرون فوق مدينة المطار، يحملون حرارة الشمس ويذيبونها فوق الأرض مهابط للطائرات ويقلعون بقايا شجر الزيتون، ويغطون الأرض السمراء بطبقة سوداء من الأسفلت يمهدون الطريق لحاملات القنابل والموت»[1].

وإذا تحوّلت كل من شخصية (خليفة) و (عاشور) إلى شخصية إيجابية بعيدا عن محيط (المومسات) الذي ارتسم في ملامحه حصاد ليل الاستعمار والهيمنة الأجنبية، وانعكاسات التخلف السياسي والثقافي والاجتماعي، فإن شخصية البطل «زقطوط» في قصة «زقطوط وليلة الموسم»[2] لعلي المصراتي بقيت حكاية سلبية في جميع أحوالها، وقد غلب اسمه هذا ذو الملامح الفولكلورية على كل الأسماء التي أطلقت عليه في تعاسته وعربدته، بل «كتبه بالوشم على ذراعه»[3] يعيش متشردا عالة على المجتمع، ليس له من الأهل الا أخت تعيسة بدورها «آخر فرع تبقى له من شجرة العائلة» فلم تجد لها ملاذا غير امتهان بيع الجسد.

وفي هذا إدانة للوضع السياسي المتخلف الذي لم يوفر الكرامة لهؤلاء البائسين، كما انعكست فيه الظروف الاجتماعية الصعبة التي كان يعيشها المجتمع ووقعها الشديد على البائسين وسلبية المجتمع نفسه في ذلك، يتفرج على البؤس ولا يعمل لدفعه عن هؤلاء المحرومين فغدا (زقطوط) شخصية سلبية غير مبالية بشيء في الحياة. وفي سلبيتها هذه نفسها إدانة للواقع الذي سحقه فكفر بكل شيء في الحياة غير آبه بالمجتمع والنظام، وغدا باحثا باستمرار عما يغرق فيه همه وألمه من سُكْر وعربدة مما جعل الطريق دائما مفتوح أمامه نحو السجن.

وقد عرف (زقطوط) السجن مرات متتالية، وهو يستطيب الإقامة فيه، ويفضله مقاما دائما، وكان ينتهي إليه دائما بتهمة السكر «والغرامة بطبيعة الحال يدفعها أياما من عمره، وهو مستعد أن يبيع عمره لو شروه منه مقابل الخبز والكساء والبطاطين، ولكن أين الكأس والدخان ونزوات رخيصة قد لا يجدها وراء القضبان»[4] فغدت أيامه عبارة

(١) المصدر السابق، ص: ٦٢.

(٢) مجموعة (الشراع الممزق) علي المصراتي، ص: ٩. ط: ١، دار الكتاب العربي، ١٩٦٣.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٢.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٢.

عن ملفات مكدسة في المحاكم والسجون، وها هو يطلق سراحه الليلة بمناسبت موسم ديني، فيبلعه الشارع، ويمضي تائها متسائلا عن وجهته التي لا يدريها: إلى أين تذهب؟ فالعراء يشمله والبرد يلسعه، وحاجته إلى الطعام تشتد، ففكر في أخته التي كثيرا ما لجأ إليها لتمده بما يشتري به طعاما أو كأسا من «البوخة الرخيصة تمزق أمعاءه ولا تغني من جوع» [1] فكر فيها هناك «في الحي الذي وراء الشارع الكبير، في تلك البيوتات، في الزقاق المترب والذي تعلق على بابه القناديل الحمراء، ويطرقها شباب ورجال أكثرهم لثم وجهه بطرف عباءته أو جرده أو كوفيته، أو اطرق حياء مصطنعا» [2] لكن كيف الذهاب إليها، فالنهار قضته «نائمة من الإجهاد الليلي» وهو الآن في الليل «وهي تكدح .... بعرقها وأنفاسها اللاهثة الممتزجة بالعطر، والعرق اللزق، والاصباغ المساحيق .... ولا يستطيع أن يقوم بزيارتها أمام زميلاتها، فقد كان من المعرة أن تقول هذا أخوها» [3].

ويبقى (زقطوط) في تردده هذه الليلة، فبعدما لفظه السجن فكر في العودة إليه في الليلة نفسها، فشرع يتظاهر بالسرقة والعربدة ومعاكسة الناس حتى رجل الأمن فيهم أملا في عودته إلى السجن. لكن الليلة موسم، ورجال الأمن متسامحون معه، بل إنهم يمازحونه ويتمنون له التوبة عن سكره وعربدته.

وتضطره الحاجة إلى الطعام والرغبة في السكر إلى فعل شيء، فأقبل على حانة ليتجرع «كأسا، وثانية، وثالثة، وتناول قطعتين من الخيار المملح، وقطعة صغيرة من الجبن اليابس، وفي خفة غافل (زقطوط) الرومي صاحب الحانة صاحب المنظار ذي السلك المصدي* على الأرض كقط ماهر» [4] فيطمئن بعد ذلك لقضاء ليلته في العراء.

وفي هذا كله احتجاج على الوضع الاجتماعي، وعلى النظام السياسي الذي شجع التمايز الطبقي، فظهرت فئة تنعم بطيب الطعام وتتدثر بأفخر الغطاء، وتسكن القصور

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٥.

* استخدام الكاتب (المصدّي بدل الصديء) وانخبط بدل (سقط) خضوعا لا شعوريا لاستعمال الكلمتين بهذا اللفظ في الكلام العامي.

(٤) الشراع الممزق، علي مصطفي المصراتي، ص: ١٧.

والمساكن الرفيعة، بينما يجمع (زقطوط) وأمثاله الأوراق المهملة والملصقات الجدارية «يحرقها ويتدفأ عليها» ويفترش التراب، ويلتحف الصقيع.

وإن سرقت الفئة الأولى بطرق غير مباشرة، تستغل المنصب وتحث الخطى نحو ثراء أكثر بطرق لصوصية شيطانية مختلفة فإن السرقة الصغيرة الصريحة أو المعلنة – ولو لسد الرمق– من أمثال (زقطوط) كافيه للإدانة، وهو ما نرصد إحدى زواياه في موقف (زقطوط) مع رجل الأمن في إحدى جولاته هذه الليلة، وهو يراه يحاول فتح أحد الدكاكين:

«– أهلا زقطوط، ايش جابك هنا، وايش تعمل؟

– أنا نسرق، بنكسر القفل.

وضحك الحارس وهو يقترب منه، يا راجل الله يتوب عنك، أنت وجهك موش وجه سرقة، والله ما عاد يسرق إلا الناس الشبعانة، الناس ما عادتش تسرق أقفال» [1]

ويتكرر هذا الموقف مع شرطي آخر:

«– يظهر أنك (زقطوط) مكيف شويه؟

– يا سيدي بصراحة أنا سارق.

وقال الرجل: هو فيه سارق يعترف؟ السراق تلقاهم توّا في فراش حرير، أمش دب، دور جماعتك في الطبرنة» [2].

وقد جعل (زقطوط) شعوره بالحرمان والانسحاق يلوذ بالكأس فاراً من قساوة الحياة، فيصير شخصية تائهة لكنها في الوقت نفسه شخصية غير مؤذية، فتكون بذلك رمزا للشعب الطيب البسيط المغلوب على أمره، صامدا للاذى يصارع واقعه الاليم. وإذا سحق الواقع (زقطوطا) ولم تساعده الظروف على أن يعيش حياة سوية كسائر الناس فإنه لم يتحول إلى شخصية مدمرة تحطم وتعتدي، في هذا برهان على طيبته الشعبية واستعداده للتربية من جديد، وهي التربية أو إعادة التربية التي استعصى عليها الآخرون من الموظفين الذي يختلسون من موقع المسؤولية، والمرفهين الذين يتمتعون بالمال والحياة الطيبة ولكنهم

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٣ – «والطبرنة» هي الحانة التي يباع فيها الخمر.

في الوقت نفسه ينهبون ويسرقون، يملأهم شعور بتوفر غطاء يدفع عنهم التهمة متمثلا في رصيدهم من الجاه وموقعهم من المسؤولية التي يتولونها، والمناصب التي يسخرونها لتحقيق أغراضهم بعيدا عن الأغراض الاجتماعية والوطنية،مما أسهم في إشاعة قيم اللصوصية عبر المسؤولية لانعدام الرقابة الحازمة أو للتواطؤ على ارتكاب الجرائم الاقتصادية والمهنية في حق المجتمع الذي يحس الداء ولا يملك وسيلة ناجحة لدفعه غير التشهير بالهمس المحدود، فترك بذلك الداء يستشري، فيسهم في إشاعة قيم جديدة بطابع رأسمالي مقيت، تشجع على العمل القليل والكسب الكثير، لكنها تختلف عن قيم الرأسمالية في كون هذه الأخيرة تبرر لصوصيتها بتكاليف الإنتاج، في حين يناور أولئك لإخفاء لصوصيتهم في ابتزاز أموال الدولة والمجتمع، فتشمخ القصور وتتضخم الأرصدة في (المصارف) من دون جهد ولا عرق. وهو داء يشيع في معظم البلدان المتخلفة في مقدمتها الوطن العربي حين ينعدم الوازع الوطني والديني والأخلاقي، وتشيع القيم المادية ويكون أثرها أسوأ في غيبة الرقابة الدقيقة والتسيير الصارم، والردع القانوني اليقظ. وهي الآفة التي أسهمت بشكل أساسي في آفة (زقطوط) حين وجد نفسه عاجزا عن مسايرة الوضع، فانسحق تحت واقع لم يعد يمكّنه حتى من الفتات على موائد المرفهين، فانعكست آفته الاجتماعية على نفسه قبل غيره، فلم يعلن حربا على المستغلين بل طلب في السُّكر والعربدة ملاذا من همه في واقع يطحنه. ولذا فإن شخصيته هي نتيجة لأوضاع ظالمة سحقته شخصيا، في حين أن آفة أولئك اللصوص المقنعين تجاوزتهم إلى إلحاق الأذى بالمجتمع والمصلحة الوطنية العليا.

فزقطوط إذن ضحية مجتمع الطبقية التي نمت في كنف النظام الذي قد يسخر البوليس للسهر على راحة المترفين وحدهم، ويشجع على التكالب عن الكسب غير المشروع، والاقتناء و (التبرجز). وبينما يقيم الاحتفالات بالمناسبات الدينية يشجع على التدهور الأخلاقي والاجتماعي بالتشجيع على تفكك العلاقات الاجتماعية، وانتشار دور البغاء، فبدل أن يشتد في ليلة المولد النبوي الشريف صلة الناس بخالقهم نراهم يجدون فيها الفرصة المواتية لإدمان الآثام في بيوت الفساد.

وهذا الوضع لا ينفي الروح الإنسانية الباقية في المجتمع، وبعض السلوك الإسلامي حتى من خلال تصرف رجل الأمن تجاه (زقطوط) وهو يدس له قروشا في يده بدل أن يصحبه للسجن هذه الليلة.وهنا ترتسم مفارقات في القصة من خلال مواقف معينة، منها

موقف (زقطوط) مع شيخ متدين، يرتدي جلبابا ويتحزم بحزام من الحرير، وعلى أذنية «شال» من الصوف الفاخر، وفي يده مسبحة «وبدل أن يعطي هذا الشيخ (زقطوطا) مما أعطاه الله أخذ في تقريعه ساعة طويلة، ولم يع الزقطوط من كلامه شيئا سوى كلمات جنهم الحمراء، الشيطان الرجيم، الدرك الأسفل، ملعون بن ملعون. كانت كلماته مع طرقعات مسبحته العنبرية كماء صب في غربال واسع الثقوب» [1].

وهنا تتضح المفاقة وقد يئس (زقطوط) من عطاء الشيخ «عطلتني «الطبرنة» قريب تسكريا سي الشيخ، الله يسهل لك» [2] وهو تلميح لاذع من الكاتب لأولئك الذين يروجون لبضاعتهم الكلامية عن الدين والآخرة ويكررون التعابير جاهزة جامدة، ولايفعلون شيئا لإنقاذ مثل هذا البائس باجتثاث أسباب شقائه كي يكون عضوا عاملاً نافعاً، ليعرف ربه وطريقه في الحياة عن قناعة تامة وإيمان كامل.

فالشيخ لم يفعل خيرا يسبق مواعظه فيساعد (زقطوطا) على إطفاء جوعه أولا ثم يرشده إلى الطريق الأسلم بالعمل على تجاوز واقعه بالعمل الشريف النظيف، بل جعل من نفسه واعظا في الشارع ليتشدق بصيغ وعظية مجترة فقدت محتواها، فتحول إلى خطيب محترف و(زقطوط) التعيس إلى مستمع أملا من الأخير فيما يذهب في النهاية بجوعه من كرم الشيخ فيما قد تجود به يداه، بيد أن فعل الشيخ لم يكن سوى قوالب لفظية جامدة، لا تحمل إيمانا بها، ولا عملا على هديها بمساعدة الضعفاء والمعوزين. لذا عجزت تلك الجمل الوعظية عن التوغل في نفس (زقطوط) فلم تتجاوز سمعه إلى قلبه وهو دليل على أن الشيخ كان محتاجا للعمل بمواعظه قبل غيره، فهي مواعظ ينقصها الإيمان والصدق لتجد مستقرا لها في النفوس وقد برز ضعف الإيمان بهذه المواعظ من خلال تصوير الكاتب نفسه سواء في لحظة الوعظ أو بعد الانتهاء منه، ففي الحالة الأولى: بينما كان الشيخ يتكلم كانت أصبعه تدحرج حبات المسبحة، وهذا يعني أن محنة (زقطوط) لم تؤثر فيه، في حين أن رجل الدين المؤمن أول من يتألم لشقاء الآخرين، وهو ما ينقص هذا الشيخ، فهو يلوك كلماته الوعظية من دون وعي، فيدور لسانه بالكلمات كما يدور شريط في جهاز تسجيل، لأنه لا يمكن أن يشغل موضوع فكره ويريد إقناع الآخر بوجهة نظره بشكل جاد في الوقت الذي يشغل يده شيء آخر (وهو المسبحة هنا) بعد حباتها بلا تفكير أو تأمل أو موعظة أو إيمان حقيقي، بل نستطيع أن نفهم من ذلك حالة أخرى وهي أن

---

(١) الشراع الممزق، على مصطلى المصراتي، ص:١٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٤

الدين غدا عند هذه الفئة تقليدا خاليا من الحرارة والإيمان والعمل، فتأدية الشعائر الدينية لا يختلف وضعها بالنسبة لمثل هذا الشيخ عن وضع المسبحة، وأية فائدة في أن تلعب أصبعه بحبات المسبحة بشكل آلي دون ذكر الله ، ودون توفر جو من الجلال والخشوع لله تعالى.

لذا كانت صفعة (زقطوط) قوية للشيخ في الحالة الثانية حين قال له: «عطلتني، الطبرنة قريب تسكر» إعلانا له عن فشله التام في مواعظه، وأنه رجل دين مزوّر، لا تربطه بالدين إلا هيئته ومسبحته وكلمات الوعيد على لسانه، بينما الدين سلوك وعمل ورحمة، يحث على التكافل وعلى البرّ والمعروف والصدقة –خاصة في المواسم– ويدعو إلى الخير «بالحكمة والموعظة الحسنة» ترغيبا لا ترهيبا.

والقصة في النهاية محاولة لشرح الوضع الاجتماعي المتدهور لما شاع فيه من انحرافات، لاختلال الحياة الاجتماعية التي أفرزت هذه الآفات الاجتماعية وموقف السلطة التي تشغلها محاربة العربدة واللصوصية المباشرة كمظاهر عن أصل الداء، وهو الحرمان والحاجة الشديدة، وهي في ذلك تنهج أسلوبا من التناقض شنيعا، فبينما تغض الطرف عن انتشار الحانات ودور البغاء واتساع دائرة الأمراض الاجتماعية ومعاناة الناس من البطالة: تحاول الوقوف أمام نتائج هذه الآفات، من انحرافات اجتماعية بما فيها العربدة والسكر واللصوصية..

فصور الكاتب ذلك تصويراً حيا يعتمد المفارقة والنكتة والطرافة، واستطاع أن يرسم شخصية (زقطوط) رسما جيدا، بصفته شخصية ذات ملامح شعبية اسما وفعلا، تدين من خلال واقعها وبسلوكها وتمردها، وعدم مبالاتها النظام والوضع الاجتماعي.

وتعالج قصة «مسعود» [1] لبشير الهاشمي الموضوع نفسه فالتحمت فيها صور الأبطال والتشرد والسكر من خلال شخصية البطل (مسعود) الذي يعاني خيباته، ويعصره الألم لما يلاحظه لدى الاخرين من هناء وسعادة لا يدركها إلاّ العاطلون عن العمل، فبينما تعيش فئة في سعادة غامرة، يمضي هو –كأمثالة– منكس الرأس، يعيش في لامبالاة تنفيسا عن نفسه مرددا برتابة «خليها على الله» باحثا في أرجاء الأزقة وزوايا السوق أملا في حاجة التجار أو زبائنهم له، في حمل بضاعة أو القيام بأية خدمة، ليوفر ما

(١) مجموعة (أحزان عمي الدوكالي) بشير الهاشمي، ص: ٥١، ط:١، دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٧م.

يكفيه لحاجته من الشراب في الحانة، ويمضي في حياته اليومية على هذه الوتيرة حتى يلقى مصرعه بصدمة من سيارة كانت تنطلق في جنون، أنهت حياته فماتت على شفتيه بأسى عبارته الجاهزة «خليها على الله» تعبيرا عن الإحباط، وعدميةالحياة، في وضع تكبر فيه معاناة الفئة الشعبية التي يحاول بعضها تبديد همومه في الكأس احتجاجا على ظروف الفقر والجوع و البطالة التي نمت في كنف نظام متخلف. وهو ما يمكن تلمسه من خلال واقع الشخصية ومشاعرها، وهي حالة قدمها الكاتب بأسلوب عادي يقوم على السرد المباشر والوصف السطحي بشكل أشد ارتباطا بالعفوية والتلقائية لكنه لا يحول دون تكوين انطباع واضح عن الشخصية ومحيطها.

وكل من البطالة والتشرد مطية إلى التسول الذي يُتَّخَذُ لها صور مختلفة، ففي قصة «طريد» [1] للكاتب نفسه نرى البطل هائما في الأزقة، تشتد حاجته إلى قطعة خبز فلا يرى فرقا بينه وبين الكلاب التائهة مثله بعد أن طردها أصحابها، بل غدا يحسد الكلاب (المحظوطة) في بيوت الأغنياء على طعامها، فجعله جوعه الممض يطمع في قطعة «لحم» أمام كلب بإحدى العمارات، بيد أن الكلب كان ساهرا على طعامه، فانتهى أمر البطل إلى خصام مع متسول آخر، لتنافسهما عن الجلوس في موضع واحد لاستجداء المارين، فكل منهما لا يريد الآخر بجانبه، فأمضيا يومهما في عراك، فأنساهما ذلك الجوع الذي ينهش أمعاءهما، وانتهى بهزيمة البطل (الطريد) فزهد في الصراع، ولاذ بأحلامه يستمتع بها في «الركن المظلم على الحشائش» [2] يحلم بأرز ولحم وفاكهة، وحتى امرأة جميلة كتلك التي تشاءمت من رؤيته هذا الصباح عند ما فتحت الشباك فرأته ولعنته، وهل له غير الأمل سبيلا آخر لنسيان جوعه؟ «يجب أن أنساه لأنه يعذبني، يقلقني، والليل طويل، والناس نيام، ليس هناك من يمنحني شيئا هذا الوقت، الذين هم ينامون الا تنتابهم الهواجس والأحلام لأن بطونهم قد أثقلها الطعام، هل تراهم يفكرون في الجوعى؟ هل تراهم يذكرونني؟ ..لا» [3] وفي هذا احتجاج على الوضعية الاجتماعية لهذه الطبقة البائسة المحرومة التي تشتد حاجتها إلى الخبز فتتخذ التسول وسيلة إليه وهي وسيلة غير شريفة لما فيها من ذلة تسيء إلى الإنسان وكرامته، بينما تنعم فئة أخرى في الحياة وتنعم كلابها بعيشة طيبة أكثر منه.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٩

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٥

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٤.

وقد ترتبط البطالة والتشرد بألوان من الانحراف يتساوى فيها الأحداث والكبار، ففي قصة «البذور الضائعة» (١) لخليفة التكبالي يتركز الحديث حول عصابة من سبعة أفراد «كانت العصابة تلك الليلة في كساد (محرقة) وقد ضاعت منهم فرصة ثمينة، وكانت هذه الفرصة تتمثل في رجل أمريكي، والأمريكان .... دائما منتفخو الجيوب، إلا أنه فطن بهم عندما حاولوا استدراجه:

- وديني، إلا ما نستاه لو كان يقعد للصبح.

هكذا قرر الفيل البقاء في كلمات جافة حانقة، وغمغم (المستقط) في غير اكتراث: حتى أني .. ووضع العود في فمه يمضغه، ثم ألقاه بعيدا وتفل» (٢).

وقد حاول الكاتب تصوير بعض الملامح من مظهر العصابة وأساليب عملها، فهي عصابة تتجمع ليلا تتربص بالمارين، وتتبع من ترى في جيبه مالا، وهو ما حاولته مع الأمريكي، لكن الأمريكي فطن للمؤامر المدبرة، حين حاول استدراجه واحد من أفراد العصابة، فضيع عنهم الفرصة، فقال عضو العصابة عندما ضاعت منه الفرصة تبريرا لفشله: «شن تبوني اندير له؟* اني قاعد انسايس فيه**، وكيف نبي نجبدهم*** منه جيتوا انتو في جرتي****، مش خش للكبارية» (٣).

وبعد أن عملت العصابة على صرف معظم عناصرها من الأطفال الذين كانوا في حالة تدريب على النشل على أيدي رفاق السوء لاكتساب خبرة معها حين تقدم الليل لأنهم «لازال عندهم من يخشونه» من آبائهم الغافلين، شرعت هذه العصابة تترصد خروج الأمريكي من (الحانة) دون كلل أو ملل، وحين خرج كانت معه إحدى الراقصات مثقلة بالأصباغ تترنح من السكر، فتتبعها شخصان من العصابة هما (الفيل)

---

(١) خليفة التكبالي، ص: ٧١.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٣.

* المقصود: ماذا تريدون مني أن أفعل له؟

** نسايس العامية: تعني المرونة في المعاملة، والمقصود بها هنا الإيقاع بالرجل على مهل من دون مجابهة ولا عنف.

*** نجبدهم: (يعني لدراهم) أن افتكها منه.

**** جيتو انتو في جرتي: تعبير عامي يعني: جئتم أنتم في أثري.

(٣) المصدر السابق، ص: ٨٠

وصاحبه (المستقط) بحذر شديد ولكن بتوثب الواثق من النجاح في مهمته التي أمس هدفها حقيبة الراقصة في يدها لتوقعهما (الفيل والمستقط) خروج الرجل الأمريكي مفلسا من مثل هذا المكان، ولاحت الفرصة حين خطا الرجل نحو زنقة ضيقة بحثا عن دورة مياه، فباغت (المستقط) المرأة يفك الحقيبة من يدها.

وحين يمسك الشرطي بأحد الأطفال من العصابة في حالة مزرية، في ساعة متأخرة من هذه الليلة يدرك هذا الشرطي إهمال الطفل من لدن أبيه، فبعد ارتباك الطفل وتعلثمه يجيب في أسى:

«أمي مطلقة، طلقها بوي من اللي أنا صغير. ومسح دمعة.. وكيف.. واندفع في حماس يقاطع الشريطي:

هي ما دارات شيء .. هو يسكر، ويضرب فيها.

وفكر (الشرطي) هذا هو الشرب الأحرف» [1]

وقد تبّدت بوضوح الآثار السيئة التي تنشأ في المحيط الاجتماعي، فينشط المتشردون وتكثر أعمال النشل و اللصوصية مما يهدد أمن المجتمع، ويشوه الحياة، ويسيء إلى الوطن وسمعته.

ويزيد من خطورة ذلك حين تتفشّى مظاهر التشرد والنشل بين الأطفال الذين تجعلهم وضعيتهم العائلية المتردية أكثر استجابة لذلك، فيكونون في النهاية «بذورا سيئة» في المجتمع، فقدت الرعاية والعناية من الأسرة والمجتمع والنظام السياسي، ووجدت نفسها نتيجة لظروفها السيئة مدفوعة للانحراف سواء في غيبة التربية السليمة والتوجيه المدروس في محيط الأسرة والمدرسة أو في انعدام مراكز التكوين المهني والنشاط الثقافي والرياضي لاستغلال الفراغ عند الأطفال والشباب، التي غالبا ما تكون ذات دور كبير جدا في تنمية مهارات فكرية أو في تعلم مهن شريفة من أجل ضمان حياة كريمة، بعيدا عن الانحراف واللصوصية.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

وكثيرا ما تساعد الأفلام السينمائية والصحافة الخليعة على تفشي ظاهرة الانحراف، ففي قصة «كان يعرفه» (1) للتكبالي تلقى الأخوان (الشخصيتان الرئيسيتان في القصة) -كغيرهم من الأطفال -خبر (الفلم) الذي يمثل فيه شخصان* ملأ الأسماع، وأثارا إعجاب المراهقين وانبهار السذج المغرمين بعالم (النجوم الفنية)، فاشتدت رغبة الطفلين في الاطلاع فخرجا من المدرسة متلهفين يتلمسان الحقيقة من خلال الصور التي يمكن أن تعطي فكرة عما ملأ خيالهما من (البطولة) تحت الأضواء القوية. فالرغبة الجارفة تفتك بهما، وطاب أكبرهما نفسا وهو يتأكد من أنه يملك ثمن التذكرة لدخول الفلم، فقال:

«-عمك (يقصد نفسه) عنده عشرة قروش.

وهتف الصغير فحيحا:

- وأنا؟

فقال الكبير بأنانية:

- دبّر رأسك» (2)

فإذا كان للأخ الأكبر قروش تمكّنه من دخول (الفلم) بعد أن ملأت خياله «أحداث الشجاعة والبطولة التي سيشاهدها وتدفئ قلبه الطري» (3) فإن أخاه الأصغر تبعه باكيا في حرقة وتعاسة، وبقي يدور أمام (السينما) تحت الأضواء متلهفا إلى الفلم ولا يجد سبيلا إلى ذلك، فاستغل هذه الرغبة الطفلية أحد الشواذ كان يترصد في الساحة، فاغراه بدفع التذكرة مقابل الاستجابة لرغبته الآثمة، فاختلط الفهم في ذهن الطفل بين «الافتراس والعطاء، أيهما يصدق، ولكن يدا خبيرة تمشت* على شعره تتخلله بحنكة وبراعة، ألفت حيرة الصبي وتردده، فرفع رأسه وابتسم في الوجه المغضن ببراءة وفرح، ورد على السؤال الذي انطلق من الشفتين المتقلصتين بهزة رأس طفولية توحي بالدلالة والخجل والحب،

---

(1) الأعمال الكاملة، التكبالي، ص ٢٧٦.

* هما (محمود المليجي) و (فريد شوقي).

(2) المصدر السابق، ص: ٢٧٧.

(3) المصدر السابق، ص: ٢٨٠.

*استخدم (تمشي) لليد، والأصح هنا (مسحت) وهو المقصود.

وبكل ذلك الخليط من المشاعر والمعاني الذي تؤديه حركة هينة من الأطفال»[1].

كل ذلك تعبير عن مصير الأطفال في حالة ضعف الإشراف العائلي، كما أنه تعبير عن البيئة الخاصة التي يزدهر فيها الانحراف، ومنها الملاهي ودور (السينما) وما يكتنفهما من غموض وجاذبية الشيء الذي يجعل المحيط صالحا بل مساعدا على التغرير بالسذج والأبرياء والبسطاء.

لقد أشرت إشارة سريعة في أثناء الحديث عن الهيمنة الأجنبية في ليبيا بعد الاستقلال إلى ظاهرة جدت في المحيط الاجتماعي وهي ميل بعض المواطنين إلى بيع أرضهم لتقام عليهم القواعد العسكرية رغبة في الانتقال إلى المدن لممارسة أعمال مربحة أكثر مثل التجارة وغيرها.

ولم تكن الظاهرة مفصولة عن غيرها مما بدأ يشيع في المجتمع من قيم بعد الاستقلال ومن أهمها ظاهرة الحرص على الثراء والعمل الدؤوب من أجله بصرف النظر عن الوسيلة والجهد، وهي من الظواهر المرضية التي جسدتها القصة الليبية القصيرة في هذه الفترة، فالبطل (الأب) في قصة «الشيء الأصفر»[2] لعبد الله القويري أمسى تهريب الذهب في نظر البطل: همه الدائم ومصدر قلقه ومدار تفكيره، يشغله حتى عن الابتسام لطفله الذي يرى أباه في تصرفاته لغزا محيرا، حتى بانت للطفل خيوطه ذات ليله وأبوه يرتجف من الفزع،ويردد في توسل «التوبة.. التوبة يا ربّي توبة»[3] ويسمعه يشرح الموقف الذي نجا فيه حين يئس من النجاة «ما أحر* تلك الأسلاك الشائكة، أمسكت بملابسي، جرحتني، كدت أن أصرخ، ولكنني تحملت، كانوا يتبعونني، عرفوني، يريدون أن يحصلوا علي، رقدت في الشوك، داروا حول المكان الذي أرقد فيه، ولكنهم لم يروني.

ووحوح أبي:

- أنا رأيت الموت،

وقطر صوت أمي:

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٨٠.

(٢) مجموعة «الزيت والتمر» ص: ١٥٠ .

(٣) المصدر السابق، ص: ١٥٨.

* استعمال (احرّ) خطأ صرفي، لاستحالة التعجب من جامد.

- سبحانك يا ربي،»[1]

وإن نجا البطل هنا بحياته وقرر أن يتوب فقد دفع الراعي حياته ثمنا لحرصه على الثراء بالوسائل الوضيعة في قصة «بائع الألغام»[2] للمصراتي، فالبطل فقد أباه في الحرب كما فقد أخاه بفعل انفجار قنبلة، وبقي وحيد أمه يعاني الفقر والبؤس، فعمل راعيا عند أحد الأثرياء، ولم يطل أمره حتى ساوره أمل في أن يصبح ثريا مثل مستخدمه، ففكر في مصدر ثان لدخله، عند ذلك اقترح عليه زميل له جمع الحديد وبيعه إلى جانب رعي الغنم، فالأرض «مزروعة بالحديد والنحاس، والصلب والمسامير، وقطع الغيار، وبقايا القنابل والسيارات والدبابات والطائرات والألغام. آلاف الآلات والقطع يمكن فكها والانتفاع منها. هناك السمسار الذي يأتي في سيارته عند مدخل الوادي ويجمع الناس ما التقطوه من قطع الحديد والنحاس وينقدهم الثمن. والسمسار بدوره يقدمها لتاجر كبير يملك الآلاف وأسس شركاته وثريي من شظايا الحرب، أن الشظايا والمخلفات عن طريق المسماسرة تدرّ الذهب، مالك تفكر؟ قم وابحث تجد رزقك»[3].

فتبرق الفكرة في ذهن البطل كأشد ما تكون إغراء ويسرا، ولم يكد يمضي في عمله حتى عثر على قنبلة مزقت أشلاءه عندما حاول فكها، ولم يكن من هم مستخدمه بعد وفاة (الراعي) غير عد القطيع، فلما وجده كاملا ابتسم في سعادة بينما أسلمت الأم التعيسة نفسها للدموع.

وفي هذا انعكاس للروح المادية التي شرعت تشيع في المجتمع بعد الاستقلال، فتختل القيم الأخلاقية والاجتماعية، فيتراجع أسلوب الكسب الشريف النظيف بالوسائل المشروعة، ويحل محلها التكالب على الكسب واللهفة على الثراء، والجشع في الكسب والجمع مهما كانت الوسيلة إلى ذلك، لأن المهم في هذه الحال هو الثروة، وهي الغاية التي تجذب الجشعين المتلهفين بقوة، وهذا مؤشر على أن المجتمع يمرّ بظروف غير صحية تهدد قيم العمل كما تهدد العلاقات الإنسانية بتحكم المصالح الشخصية المادية فيها.

وقد تجسد هنا الحرص الشديد من صاحب القطيع على ماله رغبة في اطراد غناه كما

(١) المصدر السابق، ص: ١٥٨.

(٢) مجموعة «حفنة من رماد» ص: ١٥٥، ط:١، دار الغندور، بيروت (لبنان) ١٩٦٤م.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٥.

تجسد الحرص الشديد لدى الراعي كي يتجاوز واقعه ويغير حاله من دون تفكير في العواقب، فصاحب الغنم يبلغ به الحرص في جمع الثروة على أخذ كل شيء عندما يأتي لجرد غنمه، حتى (الفضلات) يجمعها ويأخذها الأمر الذي يضحكم أبناء الرعاة والفلاحين، فيرونه نذالة وتفاهة من الأغنياء.

أما الراعي فيندفع من دون تروّ لجمع الصفائح القصديرية والقطع الحديدية ليبيعها للسمسار الذي يمثل الواسطة الأكثر شراهة وكسبا، فتبرز القيم المادية تستشرى في المجتمع وتسحق القيم الاجتماعية والإنسانية في ظروف الاحتراف هذه للأعمال الخطيرة: أخلاقيا وصحيا ونفسيا كذلك، فالوسيط يريد ثراء أكثر بجهد أقلّ، والراعي أيضا يريد الثراء مسايرة للقيم المادية التي شرعت تسود، ولا ينتبه للنتائج والأخطار التي تتربص به. ساعد على ذلك اهتزاز القيم الاجتماعية بعد ظروف الحرب، وضعف الوعي الصحي والأخلاقي، حيث لم تبق النظرة إلى وسيلة الكسب -شريفة أو وضيعة- كما كانت ذات سلطان في النفوس، وإنما هنالك طموح مادي جارف إلى الثراء يعمي كثيرا من الأبصار عما في وسيلة الكسب تلك من وضاعة وأخطار، فيهما تهديد للفرد في حياته، وتشويه لسلوكه.

صاغ الكاتب هذه التجربة في قالب فيه شيء من الحيوية والرشاقة، وبالأخص في وصف البطل: «ينحدر في خفة ويهبط بسرعة، ويتسلق الهضاب والصخور، يعرف هذه المناطق وما حواليها بحكم نشأته: هضباتها، مرتفعاتها، والأودية والكهوف والأحجار والأعشاب وعيون الماء. كل نبتة بلونها واسمها وفائدتها، ومتى تنبت وتشتد ومتى تورق وتثمر، ومتى تذبل وتصفّر وتذروها الرياح»[1] لكن إلى جانب ذلك كثر الميل إلى الاطناب وتكديس الأوصاف المختلفة كما نرى في هذا النّص نفسه، وهي أوصاف سمتها التكرار من دون أن تسهم في إجلاء الصورة مثل الجملة الثانية في قوله «وتتكاثر السحب، وتتجمع الغيوم»[2].

وإن حاول الكاتب -بطريقته الخاصة في النزوع إلى المباشرة- إثارة عنصر السخط على الإقطاعي والشفقة على الراعي، فقد عمل في الوقت نفسه على جعل الراعي يندفع في

(١) المصدر السابق، ص: ١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٥٦.

مشروعة الخاص بجمع (القطع القصديرية) أملا في أن يكون مثل مستأ .ره الذي قيل له وللرعاة الآخرين غيره أنه كان مثلهم: منذ سنوات بعيدة، وكان يسكن في خباء من خيش وينتعل مداسا من جلد الإبل، ثم في أعقاب الحرب غدا ثريا، وكثرت أبقاره وأغنامه وزراعته، يسكن المدينة في بيت من الأحجار والزليز* والرخام ذي ثلاث طوابق» [1].

ولم يكن بالقصة عنصر التشويق الذي ينمو من خلال النسيج نفسه، فاستعاض عنه الكاتب بالأسلوب الإنشائي السريع الصاخب معتمدا في ذلك الإثارة ومحاولة التهويل التي أحاط بها خاصة عملية العثور على القنبلة من لدن الراعي، ولحظة انفجارها، فهي عنده على لسان البطل: نادرة، وصيد ثمين، ولم يتنبه إليها أحد فيأخذها وهي ضخمة ومستديرة «إنها صيد ثمين، يبدو أنها قطعة كبيرة ثقيلة» [2] لذا «أخذ يفك مساميرها، ويتحسسها ثم بقوة يضغط عليها، بعنف يحاول جذبها، وهي مغروسة لا تتحرك، وتصبب منه العرق» [3] وأهميتها هي التي جعلت البطل يأخذ كل أهبته لانتزاعها من الأرض، فخلع «عباءته الصغيرة وبلغته، ثم فرّك يديه وأخذ يجذبها بعنف وقوة، وفجأة انفجرت هذه القطعة، وانفجرت معها أشلاؤه وصرخ، وضاعت صرخاته في جنبات الوادي، في الفضاء ذهبت أنفاسه وتبعثرت أشلاء جمعه الصغير» [4]

فاستعمل الكاتب اللغة الفضفاضة القائمة على الكلمات الضخمة المدوية في الأسماع من دون مضمون دقيق ووظيفة محددة كما اعتمد الوصف الإنشائي السطحي، والخطابية الصاخبة، فأفقده ذلك الدقة في عرض الأفكار، ووصف الشخصيات، بل أفقده الدقة في العنوان نفسه، فالبطل لا يبيع ألغاما وإنما يجمع صفائح قصّديرية من مخلفات الحرب العالمية الثانية على الأرض الليبية، وهي بقايا سيارات أو حافلات أو طائرات أو دبابات، ولا تمثل شظايا القنابل في ذلك سوى نسبة جزئية، ومع ذلك فهي شظايا وليست ألغاماً.

لكن القصة عسكت بصدق في الإحساس وموضوعية واضحة- تاريخيا- المرحلة التي تلت الحرب، أو تعقب بداية الاستقلال، من اندافع فئات كثيرة للكسب السريع

*الزليز: نوع من البلاط الرفيع، ينطق في عامية الجزائر (الزليزلي).

(١) حفنة من رماد، المصراتي، ص: ١٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٦.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٦٦.

المربح بأقل جهد وأهونه، وشيوع القيم المادية على حساب القيم الوطنية والدينية والأخلاقية والإنسانية بصفة عامة.

وفي هذا الإطار تأتي أيضا محنة الشيخ «زعتر» المتدين التقي الذي اهتَزّ - إيمانه بالله وبقدراته ، فقد كبر طموحه إلى منصب الإمامة الرسمي، فوقع في فخّ «علوش» النصّاب في قصة «زعتر وكنز لا يفنى» [1] وما الكنز الذي لا يفنى سوى الراتب المنتظر للشيخ «زعتر» من منصبه المتوقع في الإمامة. وقد أوهمه «علوش» بأن صلته متينة بكاتب الوالي، وقد وعده هذا بالمنصب مقابل خمسة وعشرين جنيها بشرط أن تكون ذهبا. وأقدم «زعتر» على تقديم الرشوة بعد تردد كبير أملا في استرجاع المبلغ بالمرتب في ظرف ثلاث سنوات ونصف من العمل في الإمامة. لكن «علوش» لم يكد يستلم المبلغ حتى اختفى، ثم ظهر بما أطاح بأحلام الشيخ «زعتر» ككثبان من الرمال انهارت، فقد أبلغ «علوش» الشيخ «زعتر» ليلا على عجل أن أمر الكاتب قد اكتشف، وأنه (أي علوش) في طريقه إلى الفرار، وما على «زعتر» إلا التزام الصمت تحاشيا لما يلحقه من أذى زيادة على سمعته كتاجر وكرجل دين الصفة التي سينهيها شيوع الارتشاء عنه، فعصره الألم، وانطوى على الضربة القاسية.

وقد انتهى إلى هذه النتيجة التعيسة بعد أن أقدم على الرشوة، فأضاع ماله وفرط في دينه بعد ما قضى ثلاثين سنة يعيش بشرف من تجارته في دكانه مصدر رزقه الوحيد الذي يعمل فيه بنفسه، ويعطي درسا كل يوم خميس في المسجد أملا في أن يحصل على التعيين في المنصب كالآخرين، لأن أمنية الشيخ «زعتر» الكبيرة كانت تتمثل في «أن يصبح مدرسّا ثابتا في مسجد أحمد باشا، فهو يقوم منذ سنوات طويلة بالقاء درسه متطوعا» [2].

فكل من شخصيتي «زعتر» و «علوش» مؤشر يدل على ما استشرى في المجتمع من نصب في وضح النهار وارتشاء حتى من (رجل الدين) نفسه، مصدر ذلك ،الطمع والتطلع إلى الكسب السهل السريع مهما كانت النتائج ، أخلاقيا ودينيا وسياسيا.

وقد أبرز الكاتب بشكل ساخر حالات الضعف لرجل متدين أمام إغراء المنصب وما ينجر عنه من فوائد، فعجز عن المقاومة لرغباته كدليل على أن العقيدة ليست متمكنة

---

(١) الشراع الممزق، علي مصطفى المصراتي، ص/ ٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٠.

في نفسه، أو قد تعرضت للاهتزاز على أحسن تقدير. ولولا ضعف الوازع الديني أو اهتزازه لما تحوّل «زعتر» من رجل لا يحلف الإيمان في تجارته إلى شخصية بليدة تسقط صريعة النصب، فلا تمانع في امتطاء الرشوة لقضاء المصالح وإصابة الأهداف، بل تحونت هذه الشخصية على يد الكاتب الولوع بالمفارقات إلى شخصية ساذجة لا تفيدها خبرتها في التجارة تجاه ألاعيب «علوش» ومخادعاته، ولا تعصمها عقيدتها من الوقوع في الفخّ في مواقع الشبهات.

ومهما كانت شخصية «زعتر» في الموضوع فهي فيما اعتراها من تغيير وتبدل: إحدى نتائج المحيط الاجتماعي وما يسوده من قيم، فقد يحوّل المحيط السيئ الأخيار إلى أشرار، كما يحدث العكس تماما، مثلما تصير الفضيلة رذيلة في نظر البعض، والعكس صحيح أيضا.

يحدث هذا عندما تتعرض القيم إلى هزات عنيفة ويغيب الدور المؤثر للقيادة الفكرية والسياسية المخلصة في المجتمع، فتتسرب عوامل التفكك إلى العلاقات الاجتماعية ويشيع الميل إلى الأخذ بكل جديد طريف يصرف النظر عن قيمته وعوامل بقائه، وتطفو على السطح الاجتماعي تصرفات طفيليةتسهم في زعزعة الثقة بين الناس، فتطغى المصالح الخاصة على حساب المصلحة العامة، فيمسى ذلك خطراً يهدد العلاقات الإنسانية، ويؤدي في الأخير إلى تقويض الإنسان وقيمه من الداخل، فينصرف الاهتمام إلى الأشياء ويهمل بناء الإنسان، وبالتالي تنتشر القيم المادية وتتوارى أمام اندفاعها الجارف القيم الوطنية والإنسانية، بطهرها وسموها، وهو الأمر الذي يكثر حدوثه في الشعوب المتخلفة في فترات التحول الاجتماعي، رغم المظاهر التي تبدو على السطح فتصيب من المجتمع قشرته من دون سواها، فيتحول مستوى الإنسان ماديا لكنه يبقى قابعا في الحضيض فكريا، يستهلك إنتاج الحضارة المستوردة ولا يملك الإمكانات لاستيعابها ومسايرتها فكرا وسلوكا، فيرزخ تحت نير هذا التخلف من دون أن يشعر بذلك، وهذا ما حاولت هذه القصص التعبير عنه، وإن بدا أسلوبها متفاوتا قوة وضعفا، كما جاءت رؤية الكتاب مختلفة أسلوبا وتصويرا.

في إطار هذه التحولات الاجتماعية في المجتمعات يأتي التحول الذي تعرض له المجتمع الليبي بعد الاستقلال، وفي إطاره برزت ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة كما يحدث كثيرا في ظروف الاستقلال خاصة في غيبة التخطيط السليم من أجل العمل على

توفير التوازن بين الريف والمدينة كما سبق أن ذكرت.

وقد احتل الريف في القصة الليبية القصيرة مكانة بارزة، كما وجدت الهجرة من الريف إلى المدينة صداها في إنتاج معظم القصاصين الليبيين أثناء هذه الفترة، وفي الحالتين أبرزت القصة بالدرجة الأولى معاناة الفلاح الليبي في خدمة الأرض، وتحت ظروف قاسية زادتها قسوة الطبيعة والسلطة عذابا يضاف إلى ما يعاني الفلاح من حرمان وفقر، كما أبرزت المناخ السياسي والاقتصادي بعد الاستقلال، حيث يشيع الانصراف عن خدمة الأرض وتربية الماشية إلى الأعمال التجارية والصناعية التي تتركز عادة في المدن وحولها، لأنها أشد إغراء وأكثر ربحا ماديا. وهو من أبرز العوامل في الهجرة من الريف إلى المدينة التي غالبا ما تعرض فيها الريفي النازح للأحباط والضياع.

من أوائل القصص التي تعالج معاناة الريفي وقسوة الطبيعة قصة «مذاق التراب» [١] لعبد الله القويري التي تطرح قضية الرعي والقحط وفجيعة الفلاح والريفي عموماً، وإحساسه عندما يصبح مورد رزقه مهددا، فتجف الأرض ويهدد القحط الماشية.

فالأرض جدباء أحرقها الجفاف، تذرو الريح التراب فلا تبقي على نبتة أو شجرة، حتى شجرة الزيتون الوحيدة في المكان تهتز لكل هبة ريح وتوشك أن تتحطم. وتأتي صيحات الأغنام واهية فيها حشرجة وأنين، فيرتسم الألم على ملامح صاحب القطيع كما يملأ اليأس نفس الراعي، فكل شيء يدفع في النفس الحسرة والأسى «نكس الراعي رأسه فترة طويلة تنهد خلالها مرات، تناول عودا يابسا نكش به التراب وكسره نصين .... أحس بشيء ثقيل يقبض على صدره، تذكر القطيع وهو يجتمع متهالكا إلى جوار خيمته»[٢]

فالقطيع أشرف على الهلاك وسط طبيعة أمست فيها الأرض قاحلة، ورمالها محرقة، فينشر القحط رداء أسوداً قاتما على المنطقة، يتبدى ذلك من خلال الأشياء نفسها، فالرمال متحركة، والريح شديدة الحرارة، والزيتونة توشك على السقوط أما النخلتان فقد مالتا إيذانا بالسقوط، حتى (العود) الذي نكش به الراعي التراب كان يابسا، وقابلا للكسر السريع.

(١) مجموعة «الزيت والتمر» ص: ٦١.

(٢) المصدر السابق، ص: ٦٤.

وهكذا يمسي الحزن مقيما في نفس كل من صاحب القطيع وراعيه، فيشتد حنينهما إلى قطرات المطر التي طال انتظارها من الفلاحين. وحين شملهما الليل واستعد لقضائه أكثر إحساسا بالتعاسة وهما يناقشان مصير ما تبقى من القطيع، ولم يهلك بعد، تحركت ريح ندية تحسسا فيها أملا خفيفا، ثم بدأ الأمل يكبر حين دوّى الرعد، فانتعشت النفوس، وكاد الراعي يرقص، وابتسم صاحب القطيع في ريبة فقال وفي نفسه بقايا اليأس:

«- قد ترفعه الريح بعيد،

اهتزت كلما الراعي مع صوته: - لا .. لا.. إنها لنا»[1]

ولا يلبث البرق حتى يضيء الليل الدامس، فتشرق الفرحة في النفوس ويستقبل الفلاحون إيقاع القطرات الأولى من المطر بفرحة غامرة، بدأت قطرات صغيرة ثم شرعت تكبر تمحو الكآبة وتنشر السرور «صوت المطر يأكل صوت الريح، قطرات كبيرة سريعة»[2]

فعمّ البشر بعد ما هكلت عدة رؤوس من القطيع، فجعل ذلك كلا من الراعي وصاحب القطيع أشد ارتباطا بالحياة الريفية، وأكثر حرصا على الماشية ومستقبلها بعد ما حل الأمل محلّ اليأس، وقد بدا التفاهم بينهما واضحا، لم يجعلنا الكاتب نشعر بتمايز طبقي بينهما، فصاحب القطيع يستفسر عن حاجة الراعي مما يمكن أن يجلبه له من السوق، والراعي بدا حرصه على مستقبل الغنم شديدا كأنه ليس مجرد أجير، يعنيه الأجر ولا تعنيه الماشية، وذلك لارتباط المصلحة المشتركة بينهما، فمالك القطيع يحرص على مصلحة الراعي، وهذا يحرص بدوره على القطيع، فنشعر أن هناك تفاهما بينهما لم يبد فيه من صاحب القطيع ميلاً إلى استغلال الراعي، وبد هذا قانعا بوضعه.

وقد كان بين الرجلين إحساس مشترك بالفاجعة التي ألحقها القحط بالأرض والماشية، فشملهما الألم من أن يموت القطيع بأكمله «وتردد الراعي لحظة، جاءته بعدها الفكرة:

- نبيع.. نبيع.. بعضا منها

- نبيع .. نبيع هه .. ومن يشتري؟

(١) المصدر السابق، ص: ٧٣.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

- مازال للنعاج ثمن

- ثمن؟ ....

قال الراعي:

- حرام أن يموت كل القطيع»[1].

لكن أساهما هذا استحال في النهاية إلى سعادة غامرة بنزول القطرات الأولى من المطر، وفي ذلك انتصار لإرادة الصبر والأمل والوفاء للأرض التي لا يشتد العسر فيها حتى يستحيل إلى بهجة ويسر.

وتسجل قصة «نصّ فدان»[2] للكاتب نفسه تفاني الفلاح الشديد في خدمة الأرض، كما تسجل تلك العلاقة الحميمة العاطفية بين الزوج (محمود) وزوجته (فتوح) التي يزيدها الكدح المشترك متانة، كما ينسيهما الحب الصافي والتآزر القوي كل أتعاب الحياة، فجعلهما ذلك أكثر حرصا على العمل وأشد يقظة تجاه جارهما (حسن) المتربص بنصف الفدان طمعا في شرائه منهما، فيسخر منه (محمود) الذي يرى حياته «فيجدها وقد تجمعت وتركزت في هذا النص فدان»[3].

وهو ما يشير إلى طبيعة الصراع بين من يملك كثيرا ومن لا يملك شيئا أو يملك قليلا حين ينعدم العدل وتطغي المصلحة المادية وتكبر أنانية الملاك الكبار وجشعهم.

فحسن لم يقنع بما في حوزته من أراضٍ تفوق كثيرا حاجته، وغدا متربصا بقطعة جاره (محمود) التي لا تتعدى (نصف فدان) متمنيا له كل شرّ ليبتاعهامنه. وفي هذا شراهة ونذالة تنمان عن الطباع الرذيلة حين تتحكم من نفوس الإقطاعيين الكبار الذين لا يعرف الجشع عندهم حدودا، فتغدو روح الكسب والحرص على امتلاك مزيد من الأراضي شغلهم الدائم، فمصالحهم الخاصة هي التي تهمهم دائما، وينبغي في تصورهم أن تذوب أمامها مصالح الآخرين مهما كانت وضعيتهم، وهو سلوك غير أخلاقي*.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٦٥.

(٢) ستون قصة قصيرة، ص: ٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٣.

* هو سلوك شبيه بسلوك (المعمرين) الأجانب أنفسهم في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي، مثلما هو شبيه بما فعله الاسرائيلون في فلسطين.

لكن (محمودا) وزوجه (فتوح) يعملان بدأب لتفويت الفرصة عليه، بل هما يجتهدان في تحديث زراعتهما مثله بشراء آلة سقي.

وفي ظل مودتهما وحبهما ترعرع ابنهما (منصور) وينتظران وليدا آخر، وأملهما يكبر في امتلاك (ماكينة) مثل (ماكينة) حسن، وكلما سمعا صوتها تشبثا بالأمل:

«تكتك في ... صوت الماكينة فصاح منصور:

– أبوه.. الماكينة بتاع (حسن) افندي .

شملت (محمود) رعدة وملأت نفسه تمنيات كثيرة. يا سلام لو يجيء اليوم الذي يكون فيه عنده مثلها يا سلام، وصار ينظر نحا الصوت الجهة التي يأتي منها صوت المكنة»[1] لكن القصة بدت أكثر ميلا إلى الأسلوب الروائي بتفاصيلها المملة والوصف المفرط في عرض الجزئيات بأسلوب تقليدي، بيد أن هناك نقصا في تصوير حياة الفلاحين، في هدوئهم، وحركاتهم، ومشاعرهم المختلفة، وطموحهم الدائم لحياة أفضل، وغد كريم رغم تلك المنغصات التي لا تخلو منها حياة الناس، وأهمها بالنسبة لمحمود تربص جاره (حسن) بضيعته الصغيرة، وعجزه عن امتلاك (ماكينة) مثله.

هذه الهموم الريفية حبا في الأرض والماشية وتعلقا بهما، تصورهما أيضا قصة «منصور»[2] الذي يحرص على النهوض باكراً ويجد كسائر الريفيين في عمله، لكنّ هم المرض الذي يفتك بالبقرة تصدر كل همومه وقد فشل في علاجها بالطريقة التقليدية «وساقه التفكير إلى بقرته المريضة، لقد جرب معها الأدوية التي يعرفها والتي أرشده إليها كثير من الفلاحين، وحماره الذي اشتراه منذ شهر هل سيكون صالحا للخدمة أم كغيره من سابقيه، ومزرعته وما هي بحاجة إليه، وأخيرا لاح له خيال (عيشة) زوجته، لقد مضى عليها ستة شهور وهي تلح عليه في شراء رداء لها ولم يجب طلبها، إنه لم يجد النقود أو بالأحرى صرفها في شراء الحمار واثنين من الخراف. وتذكر ابنه محمود وأمنيته التي يريد أن يحققها، يريد أن يفرح به ويزوجه قبل أن يموت»[3] فتتداخل في القصة الحكايات بشكل إخباري أقرب إلى الطابع الصحفي في تسجيل الأحداث. اعتمد الكاتب في ذلك

---

(١) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ٤٧.

(٢) أحزان عمي الدوكالي، بشير الهاشمي، ص: ٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٨٧.

السرد البطيء والعبارة الجافة «فسطا على مزرعته في مرة سابقة، وفي هذه المرة ظنه أنه هو المقصود، ولكنه لم يجد (الصكوح) المنتظر (اللص) وجد شيئا آخر»[1].

وكثيرا ما تكون المواجهة بين الفلاح والسلطة السياسية شديدة الضراوة عندما لا يجد الفلاح من يتفهم واقعه وظروفه من المسؤولين في الجهاز الإداري.

وهذا ما تعالجه قصة «مونة العيال»[2] لعبد الله القويري، فالفلاحون كدوا طويلا ثم وجدوا أنفسهم عرضة لضغوط (العمدة) وجهازه الإداري الذي يلح في تسديد المستحق عليهم، وهو «مستحق» لم يوضح الكاتب طبيعته، فيحتجون على التصرفات الظالمة، وتعتمل نفوسهم بالسخط والكراهية، فتتجمع مشاعرهم الغاضبة على ملامح «عبد المؤمن» الذي بات مؤرقا فإذا جاء الصباح كان أول السائرين لمواجهة «العمدة» البيروقراطي الذي يهددهم بحجز ما في بيوتهم مقابل ما عليهم من مستحقات: «أنا أن جأني المحضر عوديه لغاية بيت كل واحد، دا اللي عليا»[3] و «في ثقة وقف عبد المعين والتفت إلى شماله فتوقف الجميع حوله، في لحظتها انبثق سؤال واحد من جميع أفواههم:

– ايه يا عبد المعين؟

وجاوب (عبد المعين) في حرقة وحدة.

– مفيش، لكن دا ظلم، دا عرق السنةطول يا رجّاله»[4]

لكنهم «سكتوا بغتة، اتجهت أبصارهم حارقة مملوءة بالقوة والرهبة الي هناك، إلى بعيد، اسرعوا في المسير. يسيرون .. يسيرون، فعلى مرمى البصر بدأت أبنية الدايرة البيضاء تظهر وسط حقول الذرة تحيط بها أسوار من حديد»[5].

فالمضمون اجتماعي ينقل جانبا من عالم الفلاح، ويجّسد المضايقات.. البيروقراطية، للفلاحين البسطاء، فتثقل كواهلهم بهذه (المستحقات) التي قد تكون ضرائب أو قروضا بفائدة، لكن الضرائب لا تأتي إلا مقابل خدمات والخدمات معدومة، كما أن القروض

---

(١) المصدر السابق، ص: ٨٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٣.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٣.

(٥) المصدر السابق، ص: ١٤.

ليست سلاحا للإرهاب تعطي بيد وتأخذ بثانية في الوقت نفسه،وإنما هي مساعدة للفلاح لكي يعمل وينتج في ظروف أحسن، وبذلك تقيم السلطة بينها وبين الفلاحين سورا من حديد كذلك السور الذي يحيط بالدائرة، كأنه ما وضع إلا خوفا من ثورة الفلاحين وبطشهم، فبينما يكدح الفلاح ويشقى مع (زوجة) وأولاده ولا تأويهم سوى خيمة أو غرفة واحدة فينهضون إلى العمل باكرا يجدون في الأخير المسؤول الحكومي ينغص عليهم حياتهم وهو يسبح في النعيم المقيم.

ورغم الأسلوب التقليدي في القصة، فهناك جودة في تصوير الجو، وهو ما يمكن معه وصف البطولة في القصة بأنها بطولة جوّ، يبدو من خلال التحرك الجماعي للفلاحين وما أشاعوه من حركة وحياة اتسمت بالتوتر في العلاقة بينهم وبين الإدارة. وإن أكثر الكاتب استخدام العامية فإن ذلك يجد مبرره في طبيعة الموضوع، فمعظم الكلمات والجمل العامية بدت طبيعية في تعبيرها عن مشاعر الفلاحين ووضعهم، في بؤسهم وشقائهم.

وهي صورة تتكرر بشكل لا يختلف كثيرا عن هذا في قصة «النار»[1] للكاتب نفسه حيث تتجسد العلاقة السيئة بين الفلاح الريفي والتسلط الحكومي الذي يضاعف اضطهاده من إحساس الفلاحين بالشقاء والظلم:

«- الصبر مر يا جماعة.

- كفاية بقي .. صبرنا كثيرا.

- تحملنا زي جبال»[2]

وهي الحال التي انتهت بالفلاحين الثمانية الي الإقدام على حرق مخازن الدائرة وما تحويه من حبوب وقطن، وهي عملية انتقامية من السلطة التي تستغلهم وتجوعهم ليعملوا أكثر في تصورها: «الأمير يقول دول فلاهين مغفلين، لازم يجوعوا علشان يعرفوا يشتغلوا»[3].

وكلمة «فلاهين» هذه تعبير من الكاتب للسخرية من انحراف اللسان والتأثر بالأجنبي أو محاولة تقليده بعد الانحراف في الفكر والسلوك.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٧.

فهذه السلطة الظالمة إذن تستحق الانتقام بهذه العملية التي تمت بعد تردد نتيجة توقع العواقب السيئة عند البعض، والخوف من فشل العملية عند آخرين، لكن التردد والخوف يتلاشيان أمام التذمر الشديد والغضب المحتدم، فيصير ذلك «نارا تحرق، ولهبا يشتعل في كل قلوبهم»[1] فالتهمت هذه النار مخازن (الدايرة) تنفيسا عن الهم الثقيل والكراهية الشديدة التي طالما احتملت في نفوسهم بعد أن زاد الخوف والألم، وصعب الحصول على لقمة العيش، وتضاعف الرعب المتسلط عليهم يوما بعد يوم:

«وبدأ اللهب يرتفع رويدا، رويدا.

ثم مرة واحدة اشتعل في صنف إلى قلب السماء، فأنار المكان كله، فبانت وجوههم وظهر ذلك المكان.

أنها مخازن الدايرة، وما فيها من حبوب وأقطان.

وسمع صوت النار يطقطق وهي تأتي على الأخشاب، ارتفع اللهب.. ارتفع. اصطبغ المكان بحمرة لاهبة.. وفي لحظة واحدة صدرت عنهم تنهيدة عميقة دفعة واحدة»[2] فهي لوحة لحياة الفلاحين، في تعاستهم، وفي وضعهم المزرى تجاه قسوة الطبيعة والتسلط الحكومي الجائر يستغلهم ويهزأ منهم في غير مبالاة بشقائهم جياعا، حفاة عراة.

ركز الكاتب في ذلك بصفة خاصة على مشاعر الفلاحين في طريقهم لإنجاز العملية، رغم القصور في تصوير أحاسيسهم تصويرا دقيقا خاصة في اللحظة التي كانوا يرون العملية تكلل بالنجاح، واكتفى في ذلك بتسجيل تلك التنهيدة العميقة الخارجة من صدورهم، لعل مصدرها الارتياح لنجاح العملية التي نفذوها.

وقد استخدم الكاتب الحوار بحيوية، لكن استخدامه للعامية في ذلك جاء في مستوى مبتذل إلى درجة الحرفية المطلقة في نقل عبارات الأشخاص:

«-همس.. - أخ ياني.. - أخ يارجاله .. دول ناس.

- دا زور .. دالؤم.. دا. - جاته البلى في لحمه - دادمه اخدع السم - لع استنا- مايللا يا بوزيد - استنى يا جدع»[3]

(١) المصدر السابق، ص: ٢٠.

(٢) ستون قصة قصيرة، ص: ٢١..

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦، ٢١.

فحتى «استنى» هذه نلاحظ أنها كتبت في الأول بألف ممدودة. وكتبت في المرة الثانية بألف مقصورة، ربما جاء ذلك تعبيرا أيضا عن العفوية في نقل حوار هؤلاء الفلاحين.

وإذا كان من «غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخصية تتكلم بمستوى لغوى واحد»(١)، فإن ذلك لا يعني نسخ (الشخصيات) أو النماذج التي تمثلها نسخا آليا وإلا تحولت لغة القصة إلى هذر وثرثرة(٢)، بل ينبغي الارتفاع بالشخصية الفنية للأمي، والعمل لتفصيح عاميته أو تهذيبها، وذلك لا يلغي شخصيته ولا ينفي واقعيتها، بل يشحنها بما يمنحها البقاء والتأثير في النفوس، لأمر بسيط وهو «أن الصدق في تصوير الواقع:- وهو جوهر الاتجاه الواقعي - لا يعني نقله نقلا فوتوغرافيا استاتيكيا وإنما انتخاب الظواهر النموذجية التي يؤلف بينها الفنان، ويركبها بطريقة توحي بالفكرة الكلية من العمل الأدبي. والفنان الأصيل لا يرتفع فوق الواقع ولكنه كما يقول المرحوم الدكتور طه حسين (يرتفع بالواقع) دون أن يخلّ ذلك بدقة التصوير وصدقه، والواقع في تلك الحالة ليس واقعا مجردا بل هو الواقع مضافا إليه ذات الفنان والمفكر»(٣).

وحين تبدو المدينة للفلاح موقعا للحركة الاقتصادية والرفاهية الاجتماعية وموطنا للثراء والرخاء أمام ما يحسه من شظف الحياة الريفية وشظف العيش فيها حين يبدو ذلك للفلاح في واقعه المتخلف يجعل حنينه يشتد إلى الهجرة نحو المدينة أملا في ظروف جديدة لحياته أهون جهدا وأكثر رخاء، كما تحاول تصوير ذلك قصة «الزيت والتمر»(٤) نفسها لعبد الله القويري التي تعالج البدايات الأولى في عملية الهجرة من الريف إلى المدينة. ففيها يموت الأب ويترك زوجه وولدين وبنتا، فتتشبث الزوجة بالأرض وتحن لذكرى زوجها المرتبطة بالفلاحة، وكان أحد الأخوين ذا ميل للاحتفاظ بالأرض إن وجد من يساعدهم في خدمتها، وهو شرط أملاه الوضع الاجتماعي الجديد (بعد الاستقلال) الذي قلّ فيه الراغبون في خدمة الأرض، بل إنعدم: «بحث كثيرا عمن يقوم بذلك فلم يجد، ذهب إلى (وبّار)* كان يعرفه ولكنهم قالوا له: ذهب إلى المدينة. فقال:

---

(١) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، ص/ ١٠٠، ط٢، دار العودة (بيروت) ١٩٧٥..

(٢) راجع «فن القصة» د. محمد يوسف نجم، ص/ ٩٣، ١٢٠ مثلا، ط٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) ١٩٥٩.

(٣) اللغة العربية: البعث والعبث، د. هادي نهر، جريدة الشعب ٢٤/ ٥/ ١٩٨١، الجزائر.

(٤) مجموعة «الزيت والتمر» ص/ ٧.

* الوبّار: الخبير الشعبي في معالجة النخيل بالطريقة التقليدية..

- ماذا يصنع هناك في المدينة، ليس في المدينة نخل (يوبّره)؟

أجابوه:

- سيعمل خفيرا.

وتساءل:

- من (يوبّر) النخل بعده؟

أجابوه:

- لا أحد».[1]

أما الأخ الثاني فقد خطفه بريق المدينة خطفا، واشتدت رغبته في الثراء السريع هناك، والميل الشديد إلى حياة المدينة، وهو لذلك يقترح قسمة الأرض ليبيع نصيبه، بل اشتد حرصه على التعجيل بالقسمة، فأخبر أخا الزوجة كي ينوب عن الأخت، وتمت دعوة شيخ الجامع ليقوم بالقسمة «نلتقي هنا في المغرب، سيأتي الشيخ وسيأتي نسيبنا، الشمس لم تغرب، اصطدمت قدمه بأرض الغرفة، لفحته هبة ريح قائظ، مازال دمه يغلي ودقات قلبه في صدره متواترة متتابعة»[2] فهو مصرّ على القسمة، يرفض بشدة كل فكرة تعارض فكرته.

لكن نهاية القصة لم تقدم لنا إجراءات القسمة، ولا هي أشعرتنا بالجانب المحتمل انتصاره، رغم شعورنا بأن القسمة توشك أن تقع لتوفر العوامل المساعدة على ذلك، في أولها سلبية الأخ الأول أو تردده أمام اندفاع الثاني وإصراره. وتجاه ذلك فإن أمهما لا تملك ما تفرض به إرادتها في الاحتفاظ بالأرض غير محاولتها التأثير عن الأخ ليصمد في وجه رغبة أخيه الجارفة «ستسأله عن النّخل والزيتون، هي حريصة على رزقهم حرص المرحوم والدهم، سيقول لها بأن لم يجد (وبّارا) أو غيره. قطعا ستقول كلمات نائحة تنعي والده وتبدي رغبتها في أن تقوم هي بالعمل، نعم هو يعرف أنها تود العمل في (السانية) لن تترك رزقهم وستعيره هو الذي لايعرف كيف يعمل»[3].

---

(١) الزيت والتمر، ص/ ١٠.

(٢) المصدر السابق، ص/ ٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص/ ٢٠.

وحتى إذا ما قرر الصمود فإن انتصاره في موقفه ضعيف الاحتمال، لأن كل شيء يدعوه للرغبة عن خدمة الأرض، فظروف الحياة في المدينة أكثر إغراء، والعمل أقل جهدا وأكثر ربحا. ولذا فالناس كلهم يهرعون إلى المدن، لم يعد لهم ميل لخدمة الأرض. فقد هذا الميل الملاّك الإقطاعيون أنفسهم كما فقده العاملون بالأجر فيها، وقد تطلعوا إلى واقع أفضل لم توفره سياسة السلطة في تحديث الزراعة لتنميتها وتطويرها بإمكانيات تقنية متطورة، وإنما تطلعوا إلى هذا الواقع الأفضل في المصانع والأعمال التجارية وورشات البناء وغيرها في المدن «وتذكر الزيتون، وتردد قبل إن يسأل، كأنهم أدركوا ما يدور في ذهنه، فقال أحدهم:

«- حتى الزيتون لم نجد من يجمعه.

وضحك آخر وقال: لم نجد حتى من يجمعه بالنصف»[1].

وهناك يبرز مظهر من تفكير إقطاعي مستغل، يستمرئ الكسل ويستطيب خدمة الآخرين دون مشاركة منه وذلك عن طريق «الخماسة» أو بالعمل (بالربع) أو (الثلث) أو (بالنصف) في الفلاحة،لكن الأُجراء بدا ميلهم أكثر إلى التمرد عن واقعهم أملا في واقع أفضل، وجدوه في المدن، ولم يجدوه في الريف الذي كان في حاجة إلى تطويره عن طريق مساعدة الفلاحين وهبة الأراضي المهملة لمستحقيها من العاملين الجادين، واستصلاحها واستغلالها بالطرق التقنية المتطورة، حيث يجد الفلاح في الوسائل المتطورة للعمل والإنتاج مساعدا فعالا، فينشط في خدمة الأرض، ويعمل من أجل توفير إنتاج أكثر وأحسن للرفع من مستواه، وللإسهام في تطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية لوطنه.

في غياب سياسة محكمة تراعي ذلك بدا الناس أكثر زهدا في الأرض، وأكثر انجذابا نحو المدن، وصار ميل الجميع يتجه إلى المدينة سواء في ذلك الذي يملكون أرضا في الريف والذين لا يملكون شيئا مهما. يندفع الجميع نحو المدن للربح الكثير بالعمل القليل، وهي مرحلة أولى ليتعود المواطن الميل إلى كل ما فيه جهد قليل، لينتهي إلى الرغبة عن العمل والجنوح إلى الكسل مع رغبة في أن يكون له كسب متطور باستمرار في الوقت نفسه، وهي الظاهرة التي جعلت -في النهاية- خاصة بعد الثورة ورشات البناء تلقي الإعراض من العامل الليبي وتضطره لاستيراد اليد العاملة أو استقبالها من خارج حدود القطر.

---

(١) المصدر السابق، ص/ ٢٠.

وقد انعكست الإرهاصات الأولى للرغبة عن خدمة الأرض في هذه القصة واضحة من خلال موقف الأخوين بمستويين مختلفين كما لاحظنا، وذلك نتيجة لظروف الاستقلال الجديدة، ونتيجة لوضعية الفلاحة المتخلفة، ونتيجة للتطلعات الجديدة للمواطن وما مارسته المدينة من إغراء شديد بعالمها الذي شرع سحره يزداد توغلا في النفوس وسيطرة على مطامح الكثيرين.

عالج الكاتب ذلك بأسلوب التحم فيه السرد والوصف السريع النابض بجمله القصيرة التي لا تطول إلا في مواضع قليلة تشبثا بنعوت يختلف شأنها، وتتفاوت أهميتها في إعطاء العبارة تأثيرا أكثر، وإشراقا أقوى «أمسّ بدمه يغلي، جرت في عروقه دفقات حارة، قلبه يدقّ على صدره، زجاج النافذة مشروخ، قطع من دهان الحائط تتساقط، ما زالت الشمس لم تغب، رائحة شيء قديم تنبعث من ركن قصي في الغرف، يئزّ الصندوق الخشبي المتهالك الذي يجلس عليه، في حذائه ثقب جانبي، لم ينم لحظة واحدة في الليلة الماضية»[1] كما استخدم الحوار بشكل لا يخلو من حرارة وحيوية، أسهم في كسر رتابة السرد والوصف، ولم ينته به إلى العامية في المحيط الريفي الذي تدور فيه أحداث القصة، كما نرى في هذا الحوار الذي توقعه الأخ الأول في مواجهة أمه حين تسأله وهو يفكر في بيع الأرض بعد قسمتها، فتقول الأم:

«- كيف؟ .. أنترك الرزق؟

- يكفينا راتبي.

- والزيت والتمر؟ ومونة العام؟

- نشتريه من السوق.

- وعندنا السانية؟

- ما العمل؟

- ما العمل؟ لم يقلها والدك»[2]

فخدم الوصف والحوار بعضهما، وأعطيا دفعا قويا للحدث فيتأزم الموقف: «سكت قليلا، ثم توجه بسؤاله إلى أمه، كانت دموعها تسيل على خديها في سكون، نظراتها، تعلّقها بوجهه:

---

(١) الزيت والتمر، عبد الله القويري، ص:٩.

(٢) الزيت والتمر، عبد الله القويري، ص:١٣.

- أمي ماذا هناك؟

لم تقل شيئا، أخذتها شهقة حادة. رجع إلى أخيه يسأله: إلا تقول؟ مرت فترة حادة كالسّكّين للحظات تكاد تقطع عروقه، زجاج النافذة الصغيرة الوحيدة في الغرفة مشروخ، قطع من دهان الحائط مازالت تتساقط، التفت إليه أخونه بغتة، ونزل بصت على رأسه.

- قلت لها سأبيع حصتي.

عيناه مفتوحتان بلا وميض، لم يأخذ نفسا لفترة طويلة، زفر بعدها في حدة:

- تبيع حصتك؟

رسم بسمة على شفتيه، واقترب منه مترددا، وقال في صوت خافت:

- أرعبتها يا أخي،

فأجابه مسرعا:

- أنا أعني ما أقول.

- تعني ما تقول؟ تعنيه .. تعني تعنيه.

- تلك سأبيع حصتي، هذا حقي وتركه لي أبي.

- هذا ملكنا يا أخي.

- سأبيع حصتي».[1]

وقد ارتبطت عناصر الحدث في القصة بخيط دقيق نظم التصوير محنة تعرضت لها أسرة ريفية، فتنازع أفرادها اتجاهين اثنين: رغبة شديدة من طرف في الأرض وإنتاجها ودون ذلك تقف إمكانيات العمل المحدودة وانعدام اليد العاملة والرغبة عن التعاون في خدمة الأرض، واتجاه آخر (يمثله الأخ الثاني) خطفه بريق المدينة فامتطى موجة الهجرة من الريف إلى المدينة.

وإذا بدا بريق المال الأمريكي في قصة «السور»[2] يخطف الألباب كما سبقت الإشارة فتشتد رغبة البطل في بيع أرضه لتمتد عليها مباني القاعدة الأمريكية، فلان المدينة أمست

(١)المصدر السابق، ص:١٣..

(٢) قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص ٦٧.

قبلة الريفيين الذي تعبوا من خدمة الأرض بوسائلهم البدائية، وعافوا الحياة الريفية المتخلفة في كل وجوهها، ورغبوا في الكسب الوفير عن طريق العمل في المشاريع الاقتصادية والصناعية أو بواسطة التجارة ذات العائد الأفضل، وهو ما تكون له انعكاسات سيئة على الرجل الريفي الذي يجد نفسه في الشارع والمصنع وفي وسط ضجيج وزحمة لا عهد له بهما، في محيط تتسم العلاقات الاجتماعية فيه بالبرودة والجفاء، فيتحرك حنينه إلى الريف أرضا وزوجة وأطفالا، وما قصة «السلام على منصورة»[1] للـ(مقهور)، إلا شحنة من الشوق والحنين المضطرم في نفس بطل القصة «مبروك» الذي وجد نفسه غريب الروح والجسم في المدينة، فهي شحنة شوق وحنين من البطل إلى زوجه (منصورة) التي ودعها وجاء المدينة يبحث عن العمل، فانتهى إلى المستشفى مريضا، ولم يكد يخرج منه حتى اشتد حنينه إلى زوجه (منصورة) يشتاق إليها ويبحث عما يطمئنه عنها وعن عواطفها نحوه «منذ شهرين لم أبعث بشيء إلا جوابا واحدا من دون رد، ولم أحصل أبدا على عمل، ولم أستطع أن أعيش أو أعود، فقد وجدت الناس يبحثون عن أعمال، الناس أكثر من الأعمال، ومرضت، وبعثت لها بخطاب من المستشفى. لكن ما رديتيش يا منصورة وانحدرت على خدي دمعة كبيرة»[2].

فهو يحن إلى زوجه ويتمنى العودة لكنه يتردد بل يخجل من أن يعود من دون أن يكون قد وفر شيئا من المال، وهو ما استحال عليه في ظروف البطالة والمرض، فينتهي إلى قراره بالإقلاع عن فكرة العودة بحالته الراهنة، ويقرر كتابة رسالة إلى زوجه (منصورة) فيشرع يبحث عمن يكتب له الرسالة، وهنا يبرز جانب آخر من معاناة الرجل الأمي في اضطراره إلى غيره لكتابة الرسالة إلى زوجه: «وأنا أمر أمام المقهى، في ركن منزو: كان شاب يجلس على منضدة كبيرة يكتب، وفي جيبي خمسة قروش، ووشام (منصورة) يلعب أمام عيني:

- السلام عليكم.

ونظرت إليه، ولاحظت أنه لا يمكن أن يخيب..

- بالله يا خوي فاضي شوية؟

ونظر إليّ مرة أخرى وكأنه لاحظ الدمعة التي تنحدر على خدي، فقال: علاش؟

(١) المصدر السابق: ص: ١٠١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١١٥.

فقلت في ذلة: غير تكتب لي جواب.

قال لي وهو يفتح ورقة بيضاء أمام يديه:

- هيه، قول لشكون الجواب.

فتمهلت قليلا، ثم قلت:

- السلام على (منصورة) وقوللها كيف حالكم؟ ....

وابتدأت دمعتان تأخذان طريقهما إلى عيني، كنت أحس أنه ينظر إلي من تحت، وأن يديه ترتعشان، وأنه مثلي يعشق، ويحب وأن قلبه الصغير يميل إليّ»[1].

وقد انعكست هنا عواطف البطل (مبروك) -بصيغة المتكلم- نابضة جياشة، كما كانت حركاته وملامحه شديدة الدقة في ترجمة مشاعره وأحاسيسه، سواء بصيغتها العربية الفصيحة الصافية أو بلهجتها العامية الخفيفة غير المعقدة.

فهو يحب زوجه ويتوق إلى اللقاء بها ويتمنى الإسراع في العودة إليها، لكن الخجل والكبرياء الريفي يمنعانه من الرجوع فارغ الجيب منهارة معنوياته بعد ما جاء المدينة يطمح للكسب الوفير ويمني نفسه وزوجه بالشيء الكثير بعد ما ودعته بحرارة وأمل في نجاحه. وقد ختمت تمنياتها بعبارة «رد بالك من روحك يا مبروك» تنبيها له ليعمل أكثر وأن يفكر فيها باستمرا وأن يحذر ما في حياة المدينة من ملذات تافهة عابرة قد تجره بعيدا عنها، فيهملها وينساها. لكن المدينة سحقته، فتحطمت فيها آماله وأحسّ بغربة قاسية جعلته أشد ما يكون شوقا إلى الريف وإلى (منصورة) فيه.

لقد اطمأنت نفسه وهو يرسل التحية في هذه الرسالة إلى (منصورة) رغم أن هناك كلاما كثيرا لم يقله كما يذكر، فامتد أمامه خيط من الأمل يشعّ بالرغبة في الحياة وبالوفاء لمنصورة، فبدت في ذلك ملامح (مونولوج) سريعة تتردد كأصداء في صدره الطافح بالمشاعر والمضطرب بذكر (منصورة) التي تركها ولم يصله شيء من أخبارها فينزعج لذلك وتساوره ظنون شرّ عنها: «زعما كيف حالك يا منصورة .. غير كيف حالك يا منصورة؟ ... يا ترى حيةولا ميتة يا منصورة»[2].

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ١١٣

فتغدو منصورة هاجسه، اسما جميلا محببا إلى قلبه، يثير في نفسه مشاعر الود والصفاء في ذلك الريف الطيب الوديع الهادئ بعيدا عن محيط المدينة المتوتر الصاخب الصارخ بالخداع والنفاق والمقالب، الحافل بالصراع السافر والخفي،وما يتحكم في ذلك من مصالح شخصية في طابعها الأناني المقيت.

وهكذا يلازمه خيال (منصورة) وتنثال على ذهنه ذكرياته معها، فيشتد حنينه إليها، ويكبر حبه لها، وهيامه بوشامها الذي يميزها عن سواها «كانت هناك نساء سافرات وعلى وجوههنّ غلالات رفيعة سوداء، ولكن وجوههن ظاهرة ولم تكن واحدة منهن بها وشام ....لكن (منصورة) بها وشام، وشام أخضر كسنبلة القمح الصغيرة، وعندما تضحك كان وشامها ينفرج ويتسع، ويدخل إلى قلبي، فأعشق منصورة، وكنت دائما أحب منصورة»[1].

وهنا نلاحظ نشاط المرأة في الحياة اليومية كما نلاحظ إحدى القيم الجمالية المتمثلة في «الوشام» الذي تتخذه المرأة الريفية على اليد أو على الوجنتين أو غيرها كمظهر من مظاهر الزينة* أو بمثابة «تعويذة» قد يعتقد البعض في دفعها الجن أو حماية صاحبتها من العين.

ورغم ما هنالك من صيغ عامية فإنها أقرب إلى الفصحى المبسطة، وهي قليلة وغير مبتذلة ترد باختصار شديد في مواقع مناسبة، فأسهمت في التعبير بحرارة عن مستوى البطل، وعن محنته وأشواقه.

---

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* الوشم: شكل من أشكال التزين كان شائعا عند العرب، يتم بعملية غرز الإبرة في الجسم لإحداث الشكل المرغوب فيه، ويذر على مغارز الإبرة الكحل والنيلج (وهو دخان الشحم) لتكتسب المغارز بذلك خضرة تعطي شكلا جماليا ، وقد كانت تتزين به النساء فى العصر الجاهلي ، وقد تردد ذكره في الشعر الجاهلي، من ذلك قول طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

لكن الرسولﷺ نهى عنه بشدة فقال: «لعن الله الواشمة والمستوشمة». ومع ذلك فالظاهرة لم تندثر نهائيا، إذ عادت إلى الظهور في بعض نساء العصر الأموي والعباسي، ووجدت لها بعض الامتداد بعد ذلك، وربما امتزجت ببعض المعتقدات الوثنية والمسيحية في المغرب العربي نفسه جهلا من الواشمة والمستوشمة ومحيطها، مما يخرج استقصاؤه عن مجال هذا البحث.

وقد استطاع الكاتب أن يجسد من خلال واقع هذا البطل ومشاعره في لغة نابضة بالحيوية والإشراق ظروف البطالة، والهجرة من الريف، ومعاناة هؤلاء النازحين من الريف للعمل في المدينة حيث المتاعب الجماعية للباحثين عن العمل، فيصيرون يرون كل فرصة تتاح للعمل مناسبة ينبغي الاحتفال بها كحدث سعيد، وهو ما وصفته قصة «الدنيا فيها الخير»[1] التي تسجل بعفوية تامة واقع الجماعة، فتنقل تصرفاتهم وعباراتهم حرفيا.

لقد جاءوا من الريف وكل واحد منهم واثق من عثوره على عمل، وله طموح إلى الثراء، فإذا أحلامهم سراب، فيجابهون بوسائل بسيطة حياة المدينة الشاقة المضنية، ويختارون الإقامة في فندق وضيع في انتظار وجود عمل «إنهم أربعة: جمعتهم الأيام في مكان واحد بهذا الفندق الخرب بعيدا عن ذويهم، جاؤوا يلهثون وراء الحياة، وفي أعماقهم أمنيات تائهة ربطت بين قلوبهم ووحددت هدفهم. ذهب عمر إلى الدكان ليشتري الشاهي والسكر وعلى شفتيه كلمات اعتاد أن يقولها دائما حين يقوم بتأدية عمل ما، ونهض علي محدثا حركة أظهر فيها حنقه وغيظه وهو يمسك بوعاء الأكل ليغسله، وأخذ عيسى في إعداد أدوات الشاي مضيفا إلى صخب الفندق هديرا آخر من الضجيج، بينما انهمك سالم في اشعال النار...» [2].

فقد صارت الجماعة تعانى ثقل الأيام في إقامتها التعيسة أملا في العمل، فتقاسمت المهام في إعداد الأكل والشاي، ولكل واحد همومه الخاصة يعبر عنها بطريقته المعينة «وزاد عمر من الاقتراب نحوه ووضع يده على كتفيه وقال: لازم تحصل خدمة يا علي، ولابد تتزوج (عيشة) وعيسى يتزوج (حلومة) وسالم يتزوج (وردة) وأنا؟ الله عليك يا فتيحة، وضرب سالم بقبضة يده على صندوق بجواره: آه اسكت يا عمر .... ووقع براد* الشاي من يد عيسى وهو يقول (بوريكا ميزبريا**) ما تفكرونيش في حلومة يعطيكم قدومة***[3]».

---

(١) مجموعة «الناس والدنيا» بشير الهاشمي، ص:١٧، ط:١، مكتبة الفرجاني، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٥.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* البراد: اسم عامي للابريق (سبق شرح ذلك).

** تعبير عن صيغة احتجاج تعني: يكفي ما أنا فيه من معاناة.

*** القدوم (مؤنث) آلة صغيرة للحفر أو النجارة زيدت عليها في التعبير العامي (تاء).

(٣) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:٥.

وفي هذا انعكاس لرتابة الأيام والفراغ الذي أمسى يملأ حياة الجماعة،فيتسلون بالحديث عن الحب والزواج وفي نفس كل واحد غصة من واقعه التعيس، وقد صاروا جميعا مضطرين إلى الاستدانة في غربتهم، يستدينون ما يساعدهم على المضي في الإقامة بحثا عن العمل، حتى تموينهم بالمواد الغذائية يستدينونه من أصحاب الدكاكين، وهنا يبرز السلوك الإسلامي من التاجر في تفهم ظروف المهاجر إلى المدينة حتى ولو لم يكن يعرفه فيمد له العون لاجتياز ظروفه الصعبة.

وقد حاول الكاتب من البداية رصد حياتهم الخاصة والعامة بعدما جاءوا بحثا عن العمل والربح الكثير وكل واحد منهم يطمح في النهاية إلى بناء بيت جميل يضم زوجة محبوبة، فإذا عالم المدينة يسحق آمالهم، فلا تفتأ البطالة تهددهم وحديث الديون ينغص عليهم، حتى ديون السكر والشاي، فانقلب حديث الآمال العذاب إلى حديث عن متاعب الحياة وشجونها، وإذا بدأ لاحدهم أن يستأنف الحدث عن أمله الكبير في الزواج والمستقبل أعاده صاحبه إلى واقعه في تقريع قاس «قبل ما تحكي على الزواج خلص الدين اللّي عليك» [1] وهو ما جعل (عمر) يتذكر فيوغل الإحساس بالألم في نفوس الجماعة «فكرتوني، اسمعوا، صالح البقال قال لكم خلصوني من حسابي»[2].

أما عندما قُبِلَ طلب أحدهم (على بن سعيد) ليعمل كحارس في إحدى الشركات فقد أصبح ذلك في محيطهم الحدث العظيم، فهزته الفرحة وطلب من (سالم) أن يغني «لا ما نغنيش إلا ما تعاهدنا بالزردة* [3]» وفرحة (علي) تجعله أكثر استعداد لما هو أكبر من «الزّردة» فالمهم إعلان الفرحة الكبرى، ويأتي غناء (سالم) تعبيرا عن المطامح الكابية والإحباطات الحادة «توبة يا قلبي توبة، اصبر على المحبوبة» [4] وكأنما (خير الدنيا) تمثل في عثور (علي) على وظيفة.

وإذا كانت بذور الأمل قد تساعد على تسكين الهم والألم فإن هموم الجماعة وآلامهم أكبر من أن تفيد فيها المسكنات بحل مشكلة واحد منهم، أو توفير عمل موسمي، لأنها

---

(١) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:١٩.

(٢) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:١٩.

* حفل طعام رمزي، تعبيرا عن التوفيق والفرحة والنعمة، وهي عملية تتضمن الشكر لله.

(٣) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:٢٢.

(٤) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:٢٢.

تحتاج إلى علاج بطالة جميع العاطلين عن العمل وبوقف الهجرة الريفية، وهو العلاج الذي لم يقترحه الكاتب ولا لمح إليه بأسلوب فني، فاكتفى بالسرد السطحي والوصف الخارجي والحوار الساذج بين الجماعة، وهو حوار نقله بكل جزئياته وتفاصيله، في لغته التي كثرت فيها العامية، حيث يتتبع الكاتب بِسَأَم خطوات الجماعة، وينقل عنهم نقلا آليا المهم والتافه معا: «وسبقت شتائم علي وسبابه وصوله إلى الحجرة وهو يلوح بيده وعاء الأكل وألقى به على صندوق خشبي وجلس بجانب سالم ورنا إليه، وعلى ملامحه علامات طلب معهود:

- سالم اعطيني (سبسي).

- والله يجي بويى ما يعرفه ... اطلبني في كل حاجة نعطيها لك إلا الدخان[1]» وصياغة القصة بلغة تقريرية مباشرة، وعامية مبتذلة أفقدتها التأثير الفني، كما قد تجعلها لغتها العامية غير مقروءة بعد بضعة عقود من الزمن، بعد التطور الاجتماعي وارتفاع المستوى الثقافي.

وإلى جانب السطحية في السرد والوصف وابتذال التعبير العامي وبرودته، هناك ضعف التفاعل مع الجماعة في محنتهم، وانعدام التكثيف لمشاعرهم ، في معاناتهم تجاه واقعهم الساخن بالأشواق والآمال حينا،والآلام والحسرات تارة أخرى، فهم بين اليأس والأمل لم يستطع الكاتب أن يجعل منهما (سالبا) و (موجبا) يفجر من خلال تلاقيهما أو احتكاكهما أبعاد المحنة التي يعيشها كل نازح من الريف إلى المدينة. واكتفى بالنقل العادي السطحي، فلم تتوفر القصة على نسيج فني محكم ينقل بعمق وشفافية كل ما يشغل أفراد الجماعة في حياتهم اليومية، وما يمور في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، وهو تعبير عن قصور الأداة الفنية هنا عند الكاتب في هذه القصة.

وإذا أخفق (مبروك) في تحقيق آماله في «السلام على منصورة» وبقيت البطالة والديون حديث الجماعة في «الدنيا فيها الخير» فإن البطل في «ضياع في المدينة» [2] قد حقق بعض أهداف في المدينة، لكن نجاحه غيّره، فتنكر للقرية وحياتها، وقلّ اهتمامه بالأهل،

---

(١) الناس والدنيا، بشير الهاشيمي، ص:١٨.

(٢) مجموعة «شرخ في المرآة» محمد بلقاسم الهوني، ص: ٥١، ط:١، الدار العربية للكتاب (ليبا تونس) ١٩٧٨، (لكن جل القصص نشرت في الستينات).

فأوعز إلينا الكاتب بذلك من عنوان القصة نفسه (ضياع في المدينة) كما أبدى البطل إرادة في الانتصار على واقعه منذ البداية «قرر في النهاية أن يهاجر، يغادر هذه القرية الكئيبة، وصمم على إلا ترى وجهه مرة أخرى إلا وقد تغير شكل الحياة بالنسبة إليه»[1].

ودّع أطفاله وزوجه ومضى إلى المدينة بحثا عن العمل، فلقي العنت والإخفاق في البداية، لكنه تمكّن في الأخير من العثور على عمل.

وللوصول إلى ذلك حاول الكاتب أن يبيّن معاناته الكثيرة في تطوافه عبر الشوارع «عندما احتوته المدينة ظل يجوب الشوارع هائما على وجهه يبحث عن عمل ما إلى أن شعربالتعب والإرهاق يدبان إلى رجليه وجسده، وهو لم يوفق بعد، وفكر* بالرجوع الي القرية، وتصور مدى الامتعاض الذي سوف يرتسم على وجه زوجته فلعن هذه الفكرة[2] وأثناء ذلك التقى بصديق سبقه من القرية إلى المدينة «التحق بإحدى شركات البترول بعد أن استطاع إيجاد موضع لقدمه» [3] وعن طريق هذا الصديق عثر على عمل «ودمعت عيناه، وشعر بأن الحياة ربمافتحت له ذراعيها أخيرا، وشكر صديقه، ثم انصرفا معا [4]» بيد أن المدينة لم تلبث حتى غيرت من سلوكه وأخلاقه، فلم يعد يهتم كثيرا بأطفاله، كما أخذت زياراته إلى قريته تقل «وعندما اشتغل وعرفت نفسه أشياء جديدة كانت حتى وقت قريب غريبة عليه، وعاش في جو المدينة، أحسّ بالسعادة في الوقت الذي أخذ فيه زياراته للقرية تقلّ مما جعل زوجته تشعر بالقلق البالغ إزاء التبدل والتغير الذي طرأ على زوجها» [5].

فتنتهي بذلك القصة نهاية عادية جدا، لا تعلن شيئا خارج هذه النظرة المحدودة التي تدين البطل إدانة مباشرة، فهو ضائع بين الشوارع بحثا عن العمل، أولا، وحين وجد عملا أمسى ضياعه متمثلاً في انسياقه وراء نزواته، وقد جرفته الأهواء والملذات فتضاءل ارتباطه بقريته كما ضعف اهتمامه بأسرته، وهو كل ما أراد الكاتب أن يقوله في القصة.

---

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

* استعمال حرف الباء في «بالرجوع» خطأ، لاوجه يجيز صحته، والصحيح (في الرجوع).

(٢) شرخ في المرآة، ص: ٥٤.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٤) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٥) المصدر السابق، ص: ٥٦.

ورغم انعدام العامية فيها فإن مستواها لا يختلف عن مستوى القصة السابقة، تَتَبعَّ الكاتب رحلة البطل باحثا عن العمل ثم موظفا، بأسلوب تقليدي مباشر مترهل حتى في موقع الحوار الذي ينتظر منه عادة إشاعة الحيوية والحرارة في القصة، كما نرى في هذا الحوار بينه وبين صديقه:

«فقال له:

- هل تبحث عن عمل؟

- نعم ولقد شقيت حتى انتابني اليأس.

فربت صديقه على كتفه، وقال وهو يبتسم:

- لا تقلق، فسوف تعمل بإذن الله» (١)

فجاء حوارا عاديا، لا فن فيه ولا في صياغته، خاليا من تدفق المشاعر وحرارة الإحساس، يفتقر إلى القوة والخفة والدقة في التعبير.

أما في «الرجل الصغير» (٢) فإن الزوجة تنتقل مع زوجها من القرية إلى المدينة ومعهما أطفالهما الثلاثة، وقد اندفع الزوج بحثا عن العمل والرفاهية كما اندفع كثيرون غيره من الريف رغم شعوره بالخجل الناتج عن بيع أرضه، وتنكره للأرض الذي ألفها وعاش عليها طويلا، وبقي لها في نفسه حب جعله وهو يستعد للسفر ينتزع قدميه انتزاعا «ودع القرية في جنح الظلام بعد أن باع كل ما لديه، غادرها وهو ينتزع قدميه في صعوبة بالغة .... إلى المدينة الكبيرة التي تفتح فاها* .. أبوابها الكبيرة لمئات القادمين النازحين من الريف، فتبتلعهم ليلتحقوا بالشركات نظير بضع جنيهات تاركين الزراعة ومخلفين الريف في فراغ ووحشة» (٣).

ولم تطل إقامته في المدينة حتى عرفت تجارته ازدهارا كبيرا، فشملت النعمة الأسرة الريفية التي عانت كثيرا الحرمان في الريف «وكافأ زوجته بكل ما كانت تتمناه، وعوضها

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٢) الجسد الصغير، محمد بلقاسم الهوني: ص: ٥٣، ط: ١ الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلا، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨ (جل القصص نشرت في الستينات).

* نلاحظ هنا ظاهرة تكرار الكلمات عند الكاتب من دون حاجة لذلك.

(٣) الجسد الصغير، ص: ٥٥.

عن سنوات الحرمان والعذاب، ... غردت الأمال في قلبها الشاب، فعاشت معه حياتها في سعادة ومرح» [1] لكن الموت يختطف هذا الزوج المخلص فترك في أسرته لوعة شديدة وأسى عميقا، وقد بكته (زوجه) بكاء مؤلما «في صدق وإخلاص» وشعرت تواجه الحياة المحفوفة بالمزالق والمصاعب مع أطفالها الثلاثة، أكبرهم في العاشرة من عمره وهو (الرجل الصغير) المقصود من عنوان القصة، ليتولى مسؤولية الأسرة، فيتحمل مهام الكبار في هذه السن المبكرة، فخلف أباه في العمل بالدكان تحت رعاية أمه، فإذا ما عربدت نزوات الشباب والجمال في نفس الأرملة الشابة الجميلة لتغريها بتجديد الزواج حتى كان عتاب طفلها (الرجل الصغير) كفيلا بأن يجعلها تعدل عن الفكرة لتتفرغ لحب أطفالها ورعايتهم.

وهكذا صاغ الكاتب موضوعه بجملة أخبار متتالية مرتبة ترتيبا إخباريا تقليديا: بيع الأرض وسفر الأسرة، ورواج تجارة الزوج ثم موته، يأتي بعد ذلك، شعور الأسرة بالمحنة، ومسؤولة (الطفل الصغير) ونزوات الأم ثم تفرغها لأسرتها، مما أفقد القصة عنصر التشويق، فانتفى فيها عنصر الحدث المركز الذي تحركه شخصية محورية أو عدة شخصيات تتعاون في دفعه خطوات إلى الأمام نحو التوتر أو نحو الانفراج بواسطة تصويرها من طرف الكاتب لا بالإخبار عنها بأخبار متفرقة، لأن القصة أساسا «لا تعني بنقل الخبر بل بتصوير حدث متكامل له وحدة» [2] وكان يمكن اتخاذ موت الزوج بداية للقصة وينعكس الماضي من خلال النسيج عند التصوير الجيد لوضع الأسرة في حاضرها من دون اللجوء إلى السرد وتكديس الأخبار.

فجاءت الصياغة عفوية مباشرة، ذات طابع إنشائي تقليدي رتيب، تفتقر إلى الحركة والطلاوة، وتميل إلى السرد والنقل، فنرى الكاتب في ذلك يحصر كثيرا من العبارات بين قوسين مزدوجين، كأنما هو ينقل حقائق واقعية صرفة في أمانة كاملة، فهو ينبئنا بما سيحدث للشخصية ولا يترك الحدث يبرز من خلال حركة الشخصية أو تصرفاتها، ينبئنا بركام من الصيغ التقليدية والأوصاف والنعوت التي لا تعمق إحساسا، ولا تلمح ببعد ما.

(١) الجسد الصغير، ص: ٥٥.

(٢) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، ص: ٣٩.

فعلى أثر فقدان الزوج ينصرف القاص لوصف الزوجة كي يبرز إمكاناتها الطبيعية الخاصة: شبابا وجمالا وصحة، ليبرهن على صدق وفائها بالعدول عن فكرة الزواج، فجاء ذلك في أسلوب إنشائي تقليدي مطاط «لم يكن ينقصها شيء، فهي جميلة جذابة، ربعة القامة، في الثلاثين من عمرها، واسعة العينين في سواد كالليل، لها شفتان رقيقتان ووجه أبيض مستدير، ولكن ما قيمة الجمال دون أن يعزز فيك هذه الناحية فيلهب جذوتها من حرارة أنفاسه ولفحاته التي تحمل في ثنايها الحنين والشوق» [1] فيكرر الكاتب الكلمة ولا يرى حرجا من دس مشاعره الخاصة وإلقاء خطبه الأخلاقية المباشرة، ومواعظه السطحية:

«وتكاثر.. تقاطر حولها الطامعون الباحثون عن المتعة الحسية، يسلطون عليها نظراتهم الجائعة النهمة التي يطل منها الحرمان... غير مقدرين مشاعرها وحزنها الدفين، إلا أنها صفعت نظراتهم الجريئة بكل إصرار وثبات، ورفضتهم» [2] فشاعت الصيغ المباشرة والأسلوب الوعظي في أجزاء القصة بشكل سافر، مما جعل الكاتب (وصيا) على الأحداث، وجعل موقعه مكشوفا وآراءه بارزة في توجيه مسار القصة، فجعل الكاتب بذلك من القصة خطبة تتجه إلينا مباشرة بدل أن يقف وراء الأحداث أو الأشخاص، يحركها ولا يشعرنا بموقعه وأهدافه الصريحة، فجعل من المرأة الأرملة الشابة، و(الرجل الصغير) والزوج قبل وفاته في حدبه على أسرته جعل من الجميع أبواقا لتأكيد وجهة نظره، فأصبحوا بَبَغاوات تخضع لتوجيهه، فالزوج مات مخلصا لأسرته، والزوجة ثبتت على وفائها والطفل ذو عقل وتدبير، في حين تقضي المعالجة القصصية «أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل وأن تظل حية في حركاتها وسكناتها وأن يحس القارئ من أعمالها حرارة هذه الحياة، ويعترف من فعالها ما تتميز به من شمائل وحقائق» [3] تعبر عن طبيعتها في نسق يختاره القاص دون أن يقحم نفسه بشكل سافر يفرض وجهة نظره، ويتدخل في تقرير مصائر الأشخاص حسب هواه واتجاهاته الدينية والسياسية والأخلاقية أو غيرها.

---

(١) الجسد الصغير، محمد بلقاسم الهوني، ص: ٥٦.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣) دراسات في القصة والمسرح، محمود تيمور، ص: ١٠٥، مكتبة الاداب ومطبعتها بالجماهير، مصر، من دون تاريخ.

وقد تحكم القاص في مصائر الأشخاص حسب رغباته، فأراد الزوج طيبا كريما، وجعل من موته امتحانا لزوجه كي يصل بها إلى ما يراه الأسلم وهو الوفاء لزوجها بالتفرغ لرعاية أطفالها. وجعل من ابنها الأكبر ذي السنوات العشر (الرجل الصغير) شخصية ناضجة قبل الأوان فيكون له من الرزانة وحسن التدبير ما ليس لبعض الكبار.

ليس العيب في أن تكون الشخصيات هكذا وإنما العيب في أنها صارت مجرّد دمي يدفعها الكاتب دفعا لتبليغ وجهة نظره، ولم يتركها تنتهي إلى مصائرها بنفسها حسب مبررات ظروفها أو ماضيها، أو مبررات واقع القصة الفني الذي ينبغي أن نرى فيه الشخصيات تصنع الفعل ولا نرى الكاتب يدفعها أو يقودها بدل أن تسير إلى ذلك بنفسها، فالمهم أن يقنعنا الكاتب بذلك من خلال عناصر القصة كلها. لقد اجتذب بريق المدينة المواطن الريفي ففضل الشقاء فيها ينتظر الأمل على الحرمان المقيم في الريف الراكد، وقد يرضى بأحد الأعمال ويقيم في الأكواخ القصديرية، فينسيه تطلعه إلى المستقبل ظروف الإقامة السيئة مع احتراف الأعمال الهامشية والطفيلية، وهو ما تطرحه قصة «التسعة وموقد القسطل» [1] للمصراتي، وهي تعالج حياة مواطن يدعى (معتوق) من الذين اختطفهم بريق المدينة، فجاء صحبة أسرته المتكونة من تسعة أفراد، وانتهى به الأمر إلى الإقامة في كوخ قصديري، وحتى هذا الكوخ يدفع مقابله إيجارا لصاحبه الذي وفر له إقامة وسط هذه الأكواخ: «من الصفيح والزنك، وعروق الخشب المتهرئة في تلك المدينة الصفيحية وراء السجن الكبير، وسقف هذا البيت كأنه غرابيل واسعة الثقوب» [2] ومع ذلك فتسديد الكراء لصاحبه أمر صعب، وكثيرا ما كان ذلك مصدر هم وقلق لـ«معتوق» لأن «صاحب (البيت) هدده بأنه سيطوح حوائجه إلى الخارج» [3] أكثر من مرة، وهو يعاني إلى جانب ذلك من أجل توفير الطعام لأسرته ذات التسعة أفراد، فيبيع (الكاكاو) و«القسطل» المشوي في الموقد على عربته التي يدفعها بيديه، لا يعرف راحة أسبوعية ولا عطلة سنوية، لأن حاجة الأسرة للطعام مستمرة، وعليه أن يواصل عمله في كل الظروف، أمام دور السينما، وفي محطات الحافلات أو غيرها، حتى في أيام البرد القارس حين ينزوي كثيرون خاصة المرفهون في بيوتهم، ويبقى البرد يلسعه وهو ينادي «القسطل

---

(١) مجموعة (الشراع الممزق)، ص/ ١٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٣٤.

سخون» وما من مشتر، بل إنه عندما اشترى منه أجنبي علبة اضطر (معتوق) لأن يعتبر ذلك دينا له على الرجل (الأجنبي) حتى اليوم التالي لأنه لا يملك (صرفا) ثم جاءته (شلة) من جنود إنكليزيين ترطن بكلمات مقتضبة، ففرح بمقدمهم، وطلب كل واحد (قرطاسا) من (القسطل) لكنه لم يكد يسلمهم (القراطيس) حتى جاءت سيارة تحمل ضابطا «يصيح طالبا حقه من (القسطل) لكنه لم يكد يسلمهم بدأوا يقذفون منها في أفواههم الفارغة، ولم يدفعوا له النقود وانسحبت السيارة، فما كان من معتوق إلا أن تناول كانون الجمر الملتهب وقذف به في وسط السيارة المنطلقة ... وأخذ يرعد، تحرك من مكانه وهو يتحسس جيبه مخافة أن يكونوا سرقوا قطعة الحلوى التي أعدها لزوجته وأطفاله» [1] وهو أقصى الملذات لأطفاله و (زوجه) خاصة بعدما «أصابها الوحم على البسبوسة» [2] فاشترى من دكان الحلويات بما في جيبه من قريشات قطعة في ورقة رهيفة، فوضعها داخل ورقة سميكة» [3] وسيشترك فيها أطفاله مع زوجته كشيء عزيز في حياة أسرة تعاني الجوع والبرد. ورغم معاناة معتوق في يومه الحافل بالمشاق فإن أتعابه تتلاشى دائما أمام البسمة على شفاة أطفاله التي «تنسيه الحر والبرد، والشقاء والعرق» [4].

ومن أجل تعميق الإحساس بمحنة (معتوق) في نفس القارئ لجأ الكاتب إلى إبراز بعض المفارقات بين واقع (معتوق) وواقع غيره بتصوير هزلي، يبرز شقاء (معتوق) من جهة والنعمة على غيره من جهة ثانية، فبينما (معتوق) يتلهف على كسب بعض القروش من بيع (القسطل) يخلو بال الأخرين من هم التفكير فيها لأن ما يكسبونه يفوق حاجتهم العاجلة والآجلة، وبينما يعاني التعب والكدح يتمتع الأخرون بالنزهات، وكلما استعد لكسب ببيع بضعة (قراطيس) من (القسطل المشوي) جاءته الخيبة مسرعة، فبعد ما شعر أنه استفاد في «قراطيس القسطل» التي بدأ يسلمها الجنود، هربوا بـ«القراطيس» ولم يدفعوا قرشا واحدا، وبذلك تتوالى خيباته، فلا يكاد يستعد لكسب شيء حتى يضيع منه شيء آخر، فينطوي على خيبته وأمله، وهو ما تبرزه المفارقة بين واقعه وواقع الأجنبي الذي كان يتأبط ذراع سيدة وهو يتقدم من (معتوق) فشعر (معتوق) أنه كسب ببيعه

(١) المصدر السابق، ص: ٤٣.
(٢) المصدر السابق، ص: ١٣٦.
(٣) المصدر السابق، ص: ١٣٦.
(٤) المصدر السابق، ص: ١٣٥.

الرجل ومرافقته شيئا من (القسطل) لكن الرجل يبرز ورقة من فئة خمس جنيهات، فيرتسم الأسى على ملامح معتوق الذي ربما لم يعرف جيبه خمس جنيهات مجتمعة، ويهزّ رأسه في ألم معتبرا ذلك دينا لأنه لا يملك (الصرف): «وجاء رجل يتأبط سيدة* يبد أن المطر أزاح يعض مساحيقها، وأخذت تسوى بمرآتها في هذا المنعطف ما أفسده المطر، والرجل خاطب معتوق** بلغة لا يفهمها، لعله أحد السواح أو الخبراء الجدد الذين اكتظت بهم البلاد .... أهو رومي من الأروام. وأشار الرومي طالبا من القسطل، وفرح معتوق بهذه البيعة*** لكن الرجل أبرز ورقة من فئة الخمس جنيهات، وتأمل فيها معتوق وهزّ رأسه:

– نو .. سينيور، ما عنديش صرف .... أفهمه بالإشارة وبضع كلمات بالايطالية أن يأخذ القرطاس وغدا يمرّ عليه ليدفع.

وانطلق الرجل وهو يداعب القرطاس ويداعب السيدة، وواصل معتوق نداءاته في لهجة خفت حرارتها عن ذى قبل، وكان أقل في المطّ والتنغيم» [1].

وهنا نلمس تفاهة بضاعة (معتوق) وتعاسته، فهو لا يملك ما يرد به صرف (خمس جنيهات) كما طال انتظاره للزبائن من دون جدوى، فتسرب اليأس والملل إلى نفسه، فضعف حماسه للدعوة إلى شراء ما لديه من (القسطل المشوى) فيتألم لذلك ومن ألمه وتعاسته تبرز الإدانة للوضع الاجتماعي المترتب عن إهمال الريف حتى استطاب (معتوق) حياة الأكواخ عن حياة الريف، ويمسي السخط أمرا مشروعا على النظام الذي سمح بالتفاوت الحاد بين المدينة والريف، كما سمح بالتباين الطبقي الذي أسهمت فيه التربية الأرستقراطية المستفحلة في كنف النظام القائم، وربما تجاوز السخط فؤاد (معتوق) إلى لسانه ليرفع صوته بالسخط على النظام في شكل خطإ لساني، فبدل أن يقول قسطل

---

* نلاحظ هنا النزوع إلى الإضحاك، فلم يصف الرجل يتأبط ذراعها، وانما يتأبطها هي، لإثارة الإضحاك بواسطة التصوير الهزلي.

** تعبير ضعيف، تقدم الفاعل على الفعل ورفع المفعول به زيادة عن ضعف الصياغة، نتيجة الآلية في التحرير.

*** التلقائية في التعبير جعلته يعبر ببيعة بدل «صفقة» تجاوزا.

(١) الشراع الممزق، على مصطفى المصراتي، ص: ١٤٠.

سخون قال «قسطل سخطون» [1] وهو سخط من الفئة الاجتماعية المحرومة التي ترى ثروات وطنها تنهبها الاحتكارات الاجنبية ولا تستفيد من الباقي إلا فئة محدودة تزداد ثراء و (برجزة) وتبقي الفئة الفقيرة تعيش في الضني والجوع والحرمان مقابل فئة مرفهة من «الموسرين الراقدين في أسرة مبطنة وأصواف سميكة (أمام) * مواقد بالكهرباء ومد فئات بالفحم [2]» أما (معتوق) فإنه «يدفئ يده على الموقد الصغير الذي يحتل ركنا من مقدمة العربة» [3] يدفعها في الشوارع والأزقة تحت لفحات الريح والمطر، وفي هذا تنديد من الكاتب بالتفاوت الطبقي الكبير الذي يجعل (معتوقا) يسكن كوخا قصديريا بأجر، ويقف للبرد يعرض على الآخرين بضاعته الهامشية وهي كل ما استطاعه في سبيل كسب الرزق، وقلما يلتفت للشراء منه أولئك الذين «وضعوا أيديهم في قفافيزهم أو جيوب معاطفهم السميكة ذات الوبر، والمبطنة بالقماش السميك، أو المعاطف الشمعية التي تشبه الدهان في لزقتها، فلا تلبث أن تنحدر منها قطرات المطر» [4].

لكن تنديد الكاتب بهذا التفاوت الطبقي جاء سافرا مباشرا سطحيا من خلال المبالغة في وصف تعاسة (معتوق)، سواء في (عمله) أو في (بيته) الذي شبه الكاتب سقفه بالغرابيل الواسعة الثقوب، مع الإشارة إلى ما في هذا التشبيه التقليدي من ضعف أساسه الصورة الفجة دون البعد الاجتماعي والنفسي في ذلك، كما بدا الواقع السافر بإبراز الفروق الطبقية بتكراره تصوير مظاهر التعاسة على (معتوق) من جهة ومظاهر النعمة على فئة يخيل للقارئ أنها السواد الأعظم من المجتمع الليبي في المدينة من جهة أخرى، فيكاد يكون (معتوق) وحده العنصر النشاز ببؤسه وشقائه، وللوصول إلى إبراز هذه المظاهر أكثر يضطر القاص إلى شرحها بطريقة تقريرية مملة حافلة بشروح غير مجدية، فأسِرّة هؤلاء الموسرين مُبطنة، وعليها أصواف سميكة، ومعاطفهم أيضا سميكة، ولا يكتفي «بالسمك» هنا فيذكر أنها ذات (وبر) أو هي (شمعية) تنزلق عليها قطرات المطر فلا تتسرب إلى أجسادهم.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٣٢.

* كلمة (أمام) ضيفت وهي غير موجودة في النص والجملة لا تستقيم من دونها.

(٢) الشراع الممزق، على مصطفى المصراتي، ص: ١٣٠.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٣٣.

وهذه الطريقة في إبراز الفروق الطبقية مثلها مثل الحرص على المفارقات من سمات أسلوب الكاتب في معظم إنتاجه القصصي، يطبع ذلك السرد المباشر والوصف بشكل سطحي غالبا.

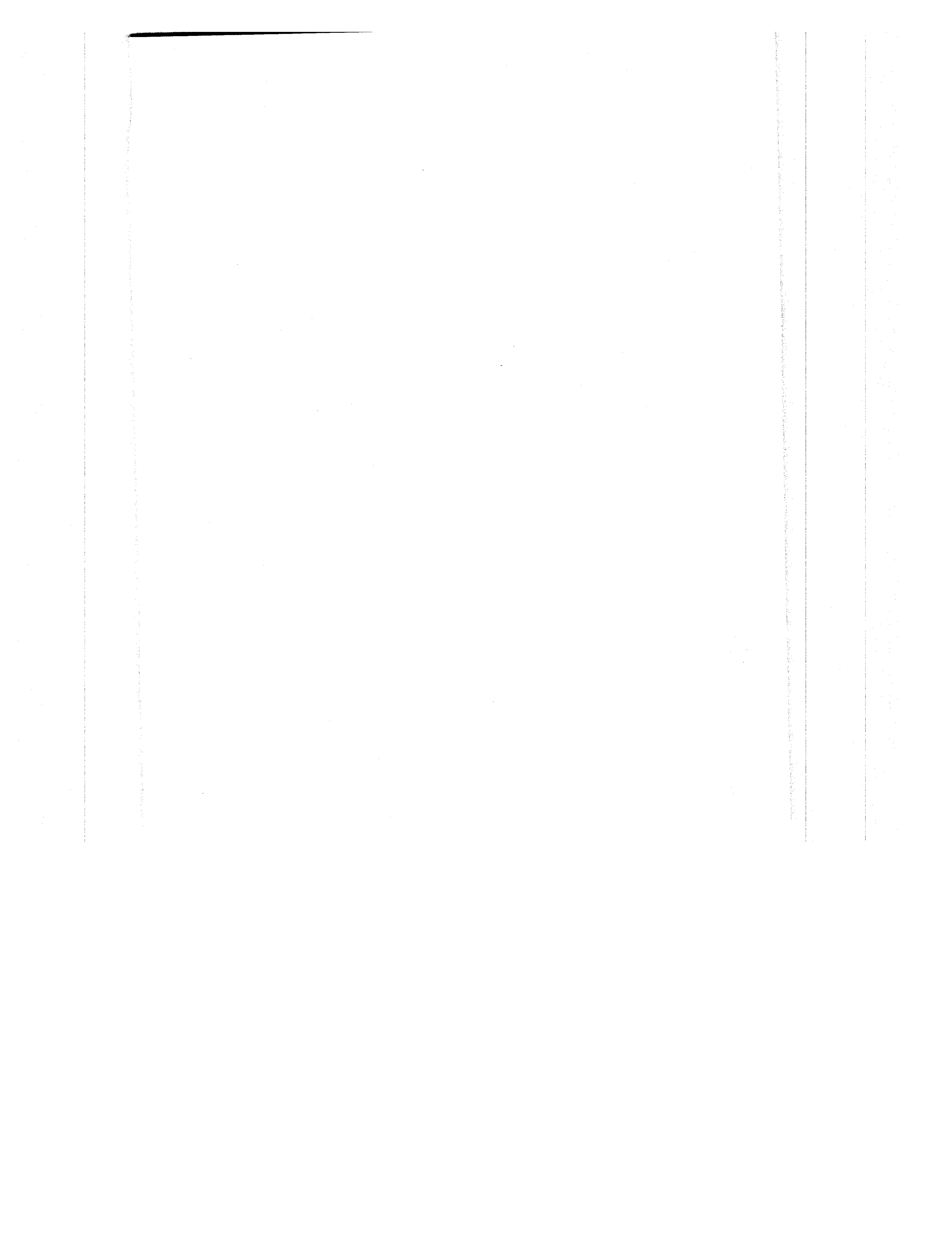
ويبدو أن مهنة الكاتب الصحفية بعد عودته من القاهرة إلى ليبيا*، ونشاطه النضالي كخطيب وسياسي في حزب المؤتمر الذي كان له دور هام في فترة الانتداب البريطاني، وكذلك عضويته في مجلس النواب** قد انعكسا معا في أسلوبه القصص فغدا أكثر اعتمادا على الصيغ الجاهزة، والتشابيه المعتادة، إلى جانب المباشرة في التعبير والخطابية في الصياغة.

ومهما يكن شيء فقد بدا في القصة الليبية التي عالجت موضوع الريف والهجرة إلى المدينة ارتباط الريفي بالأرض، لكنه ارتباط سرعان ما اهتزت مكانته أمام الحنين الجارف إلى المدينة بعد الاستقلال خاصة، رغبة في الثراء والرفاهية، غير أن آمال الريفي غالبا ما كانت تخبو في المدينة فتتحول إلى رماد سواء في عدم تلاؤمه مع المدينة أو في وضع من البطالة والإحباطات الاجتماعية والنفسية مما كانت له انعكاسات سيئة على حياة المواطن ونفسيته، بل أسرته وعلى المجتمع والوطن الذي سببت الهجرة الريفية فيه خسائر كبيرة، فَأُهْمِلَتْ الأرض وتحول القطر من بلد يصدّر المواد الزراعية واللحوم إلى مستورد لها.

***

* سنة ١٩٤٨م.

** من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٦٤م.



الفصل الثالث
الأمومة والطفولة

- **الأمومة:**

موضوع المرأة والطفل من الموضوعات الحديثة في الدراسات الأدبية العربية، ولعل هذا راجع إلى التطور الذي أصاب المجتمع العربي، ودور المرأة المؤثر زوجا وأما وعاملة في الحياة الاجتماعية ثم الأهمية ا لتي صار يحظى بها الطفل لتربيته تربية حديثة من أجل إعداده إعدادا سليما تربويا وصحيا. لكن رغم ذلك تبقى المرأة في كثير من الأعمال الأدبية الإبداعية تعاني ظلم الطبيعة وظلم المجتمع معا، كما يعاني الطفل بؤسه وتتهاوى مطامحه وتكبو آماله وأحلامه. وهو ما ينسحب موضوع هذا الفصل عن الأمومة والطفولة في القصة الليبية القصيرة الذي يأتي الحديث في أوله عن المرأة أما وزوجا قبل الحديث عن الطفولة في آمالها ومطامحها.

وقد تواجدت المرأة أمّا وزوجا في القصة الليبية القصيرة على مستويات مختلفة، فهي ذات دور مهم في توجيه الأحداث تارة (في موقع البطولة) وذات موقع هامشي تارة أخرى لضرورة اقتضتها العلاقات الاجتماعية في القصة وموضوعها، ويهمنا هنا دورها في الحالة الأولى بالخصوص وموقعها ومصيرها حين تصير زوجا أو أما. فعند زواج الفتاة خاصة في الوسط الريفي تكون قد وجدت نفسها غالبا أمام ظروف صعبة تعاني كثيرا فتتحمل الكثير من تصرفات الزوج ومعاملة أهله، وهو ما قاست منه الفتاة «حلومة» في قصة «نسيج الظلام»[1] لعبد الله القويري، تجاه زوجها وأهله، فقد تزوجته أملا في بناء بيت سعيد معه يملأه التعاون والتفاهم لكنها وجدت نفسها معه بين أهله أمام خصومات مستمرة، وسوء تفاهم دائم، فيزداد إحساسها بالمعاناة والألم فتعلق ذلك على مسمع أمها التي تتألم لحال ابنتها وهي تتحدث إليها «أمه كانت تشتمني، وأخته تكرهني، أعمل طوال النهار ولم أعرف وجهه وقلبي كأنه قطعة من نحاس فارغة ترن»[2] ولا تلبث

---

(١) الزيت والتمر، ص: ٩٣ .

(٢) المصدر السابق، ص: ١٩٣ .

المشاكل حتى تتفاقم بينها وبين زوجها من جهة وبينها وبين أفراد أسرته من جهة ثانية، فكانت تضطر لمغادرة البيت مرات عديدة إلى بيت أمها لكنه كان دائما يلحق بها يسترضيها، غير أنه في هذه المرة الأخيرة هنا قرر بحزم الطلاق، وقطعا الخط الصلح والرجوع نطق به «طلاقا ثلاثا» فتوغل الألم في نفسها وفي نفس أمها التعيسة بشقاء ابنتها بالزواج من سكير لم يلبث حتى ألقى بها بعيدا شيئا غير ذي شأن، تعاني الإحساس بالحسرة والأسى من مصيرها «إلا ذلك فلم يأت ولن يأتي. كلمة قالتها ابنتها وسقطت على رأسها قطعة من حديد:

- ألقى الطلاق ثلاثا.

وصرخت هي وجلست ابنتها إلى جوارها تنهنه، ولم تقل بعدها كلمة، تلتقي نظراتها كنظرات سجينتين التقتا في غرفة واحدة.

وبعد أيام سألتها:

- ما السبب؟

فأجابت: دائما نفس السبب

- لكن ألم ترجعي معه كل مرة؟

- رجعت نعم رجعت معه.

- ألم يعد يحتملك؟

- لم أعد أحتمله.

- ألم تتعوّدي؟

- ما أصعب العادة.

- المعاشرة ترطب القلب يا ابنتي؟

- لم استطع.

- الأيام تصنع كل شيء.

- إلا أيامي، يا أمي، لم تصنع لي شيئا، ولم اصنع بها شيئا»[1]

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩٨ و ٩٩.

إن النظرة السوداوية للحياة لتقبض في شراسة على أنفاس (حلومة) بقدر ما نزل الهم ثقيلا بغيضا على صدرها، فانسحب ذلك بضراوة على أمها المرتاعة من المستقبل المظلم، الحريصة على كرامة ابنتها وهنائها، فتلوح في عيونها نظرة سوداوية إلى المستقبل «خيوط الظلام مملوءة بالعقد، تتشابك وتتداخل وتقترب من رقبتهما» [1] فتكبر معاناتهما معا في مواجهة الحاضر المؤلم والمستقبل المجهول، وتصطخب مشاعرهما معا تجاه مصير «حلومة» في مجتمع متخلف تربط فيه فضيلة المرأة بالزواج، وتسحب منها هذه الفضيلة أو يشكك فيها على الأقل في حالة العزوبية، أو الطلاق والترمل. وتكبر هذه النظرة عادة بالنسبة للمرأة الأمية البائرة أو المطلقة وهو ما تجسد في واقع (حلومة) الرازحة تحت ذكريات الماضي الكئيب مع زوجها وأهله وهي في الوقت نفسه تتجرع كؤوسا من مرارة حاضره، وقد انتهت إلى حافة اليأس والقنوط اللذين شاركتها أمها فيهما، فراحتا تتجرعان الخيبة والألم، وفي عيونهما أسى وتشاؤم مقيم.

وقد أجاد الكاتب تصوير المعاناة في نفس (حلومة) وأمّها، من خلال السرد والوصف والحوار الذي ينحو نحو حديث النفس في بعض المواضع كما نرى في مشاريع الأم المهمومة بمستقبل ابنتها القلقة على مصيرها.

«كبرت، وخفت أن تبقى وحيدة إلى جانبي من غير رجل، مثلك ولا يطلبك رجل، النار في كبدي، خطوات الموت تدب على جسدي، لم تعرفي قلب أمك يا حلومة» [2].

ومشكل الفتاة المطلقة ومعاناتها في ذلك ووقوف أمها إلى جانبها يتكرر عند الكاتب في قصة «قطرات من الأمل» [3] فالزوج سكيّر والزوجة أم لطفل لهما، تحمّلت كثيرا من أذى الزوج، حتى كان ذلك اليوم الأسود الذي ختم مأساتها معه حين ألقى الطلاق ثلاثا:

«خلاص.. مش عايز أشوف وشك*[4]»

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩٨.

(٣) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ٧٢.

* وشك، تحريف عامي لـ(وجهك).

(٤) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ٧٦.

فأفزعها ذلك خوفا من المصير الذي يتربص بها في الحياة، فتجد نفسها مضطرة للعمل أكثر لتوفير الغذاء لها ولطفلها وأمها، فتلقى عنتا شديدا حتى من مدير المعمل (عيد افندي) وهو يساومها على شرفها:

«مش يرضى علينا الجميل بقى؟. وعندما كرر كلمته ضحكت في علة، فقد ملأها الهم حتى لم تعرف كيف تتخلص منه إلا بضحكة ثقيلة تقذفها رغما عنها» [١]

وعندما تأكد من عدم استجابتها لنزواته الخليعة بدأ في تنفيذ انتقامه منها، فشرع يزداد إحساسها به خاصة حين أخذت « القروش التي تحصل عليها [مقابل عملها] تقل يوما وراء يوم»[٢] فضاقت بواقعها، وكبر الألم في نفسها، ولم تجد سبيلا للتنفيس عن نفسها غير البكاء خاصة وهي تستعيد ذكرى أيامها في بيت الزوجية على ما فيها من معاناة خاصة، فتسرع الأم للتخفيف عنها، تبعث الأمل في نفسها بالانتصار على واقعها، كما تأمل في عودة الزوج إلى زوجته وطفله «أيوه، هيرجع يا بنتي، قلبي حاس كده، أنت عملت حاجة وحشة؟ أبدا ..... أملنا كبير» [٣].

وقد صور الكاتب من خلال واقع (البطلة) موقفا إنسانيا بواقعية شديدة، حيث تعاني المرأة الحاجة في مجتمع متخلف؛ فتشعر في نفسها قصورا عن مواجهة الحياة، فتشتد حاجتها إلى الرجل: شريك حياة يأويها وينفق عليها ويكون وجوده صونا لكرامتها وشرفها. فيستدرج الكاتب من خلال التطلع إلى تراجع الزوج عن قرار الطلاق الأمل والبسمة الذاوية بمختلف الأسباب.

والبسمة الكاملة نادرا ما تعرف طريقها إلى عالم المرأة في القصة الليبية، فإن وجدت طريقها إليها فإن حياتها محدودة فسرعان ما تتبّدد أو تتعرض للإجهاض فتنتهي نهاية تعيسة، تبقى المرأة فيها تتذكر الذكريات الأليمة. ففي قصة «اعتراف» [٤] لعبد الله القويري ينمو ذلك الشوق من أرملة وحيدة تعيسة لذكرى ابنتها ضاعف حنينها إليها ظهور شاب وسيم حطّ رحاله عندها لِتُؤَجِّر له غرفة من غرفها المخصصة للإيجار، وتسرع تعترف إليه

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٤.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص: ٢٣٦.

بآلامها من الوحدة وحزنها على ابنتها بعد ما اطمأنت إليه، وشدها إليه لطفه وحيويته، فإذا تحدث «تحدث بقلبه، بيديه، بشفتيه» [1] ومن خلال حيويته وفتوته تبرز أكثر ذكرى ابنتها العزيزة، تقحتم عليها عالمها بعد ما ماتت في سفر حين كانت تعمل مضيفة، فماتت في حادث طائرة وحملوها إليها كومة من تراب في صندوق، فتألمت من ذلك كثيرا، وبقي هذا الألم مقيما في نفسها، تتحسر على ابنتها التي اختطفها الموت في عز شبابها، وتردد في نفسها شعوراً بالتمنّي يقول: ليت القدر أمهلها لمثل هذا الشاب ويكون لها زوجا حبيبا وفيا.

وبينما تعقد الدهشة لسان الشاب المسافر أمام هذه المرأة التي تفضي إليه بهمها عن بنتها دفعة واحدة تضيف هي في استماتة للخلاص من آلامها الدفينة أمام مستمع متعاطف: «ماتت،، أنا مقهورة، كانت في ربيع العمر، وجهها وديع وبسمة مختفية وراء شفتيها، وعينان مظللتان بالرموش... ليتك رأيتها، لم أودعها، لم أر وجهها مرة أخيرة، وشهقت بدموعها» [2].

صوّر الكاتب إحساس هذه الأرملة الحاد بالألم الدفين الذي برز أمام مسافر جاء باهتماماته الخاصة فإذا هو أمام ركام من الهموم والعذاب يثقل كاهل سيدة مسنة تعيسة، لمحت في شبابه وحيويته شباب ابنتها وحيويتها وسعادتها ففاض شعورها بحسرة عن ابنتها، فانطلقت تتحدث للخلاص من هم ثقيل أمام غريب أحست بميل إليه كأن شيئا ما يربطها به، ولم يكن ذلك الشيء سوى صورة ابنتها التي ماتت في عنفوان الشباب فذكرها شبابه بشباب ابنتها. وهي إن أودعت قلبها المحن والآلام فإن حبها للناس لم ينضب، كما بقيت نظرتها للرجال عادية، على عكس الموقف في قصة «معتوقة» [3] للمصراتي، حيث صارت (البطلة) ترزح تحت ركام من العقد، من الرجال، أو من الحياة بصفة أعم، وقد غدت ذات ريبة شديدة في الرجال جميعا «كرهت (معتوقة) الرجال، كل صنف الرجال، رأت في عيونهم الذئاب وأظلافهم وقررت أن تبقى لطفليها تصارع الحياة

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٤٣.

(٣) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٥٩.

وتجلب لهم* كسرة الخبز بالعرق الشريف»[1] تكونت لها هذه القناعة بعد تجاربها في حياتها الزوجية وبفعل المحن التي تعرضت لها. فقدت أباها في الحرب ولم تلبث حتى فقدت أمها كذلك، وتزوجت زواجا ثانيا بعد طلاق من زوجها الأول كانت نتيجته طفلين، ويفشل الزواج الثاني وينتهي أمره بعد ما أتى الزوج على كل ما كسبته عن طريق المحكمة من زوجها الأول، فعزفت عن الزواج ملتمسة لإعالة طفليها العمل في البيوت، لكن إحدى السيدات من اللواتي استخدمنها تتهمها بسرقة بعض الحلي، فتودع من أجل ذلك في السجن الاحتياطي، وقد تأثر لحالها رجل شريف هو (أبو شوال) فيسعى للدفاع عنها بواسطة محام أثبت أن السارق هو ابن (السيدة) المتظلمة صاحبة البيت (المدّعية) لكن (معتوقة) لا تكاد تستقر خارج السجن حتى يتلقى سمعها حصاد الألسنة التي مضت تتحدث عن علاقات تصوّرها أصحاب هذه الألسنة بين (معتوقة) و (أبي شوال) مما جعلها أخيرا تقبل الزواج معه بعد اعتذار للمرة الثانية. تقبل ذلك على مضض لقطع الطريق على الألسنة التي تحاول الإساءة إلى سمعتها، وقد بدت في نفس (أبي شوال) الزوج رغبة في خفض درجة سخطها على الرجال، فلم تجد «في عينيه بريق الذئاب ولا مخلبهم»[2] وقد لاذت (معتوقة) بحمى الرجل الطيب (أبي شوال) هربا من سياط التقاليد التي تشير بأصابع الريبة لأمراة في وضعها، وسط محيط طبقي عفن، زكّى تظلّم (السيدة) ربة البيت على (معتوقة) الخادم لقناعة مسبقة في المحيط الاجتماعي الذي يعتقد أن (السيدة) الغنية مبرأة عن الكذب، وأن الخادم تدفعها الحاجة إلى السرقة، ويغفل هذا المجتمع عن الوضاعة في المحيط الأرستقراطي الذي تترعرع في بعض أوساطه التربية السيئة التي جعلت الابن المدلل يسرق الحلي من صندوق أمه، وتتهم أمه بدله الخادم البريئة (معتوقة). هذا المجتمع الطبقي هو الذي لم يرحم (معتوقة) فانتشرت في الحي إشاعة أن هناك علاقة بين معتوقة وابن شوال، وبرهن**[3] الوشاه على ذلك بأنه انفق

---

* هذا مثال آخر على التسرع، فتحدث عن الأثر من الطفلين) بضمير الجمع.

(١) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٥٧.

(٢) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٥٧.

** عدم الدقة في التعبير، لأن البرهان يقتضي قرينة ثابتة، في حين أن إشاعات المرجفين لم تكن سوى تخمينات لا تقوم على قرينة حقيقية غير التخمين.

(٣) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٦١.

عليها وذهب للمركز يدافع عنها، وأحضر لها الدواء من الصيدلية، لابد أن تكـون هنـاك علاقة»[1].

وهذا يعكس الفراغ الذي يخيم على هذا المحيط، فيمضي أفراده يقـضون أوقـاتهم في سلق أعراض الآخرين وترديد الإشاعات الكاذبة بين المرأة والرجل. نظرة ريبة في أبـسط الحالات، فينصرف التفكير عما يقف وراء ذلك من مواقف إنـسانية إلى التفكـير في الإثـم بين الرجل والمرأة لمجرد ذلك الموقف في شكله الإنساني.

ولم يكن في مقدور هذا التفكير (الأعوج) أن يرشد هواة الإشاعات في هـذا المحـيط إلا أن العلاقة لا يعدو أمرها عطف رجل إنساني طيب على مسكينة مظلومة في محيط جائر على الضعفاء، وهو العطف الكامن بالدرجة الأولى أخيرا وراء رغبته في أن يتزوجها حماية لها من الألسنة والحاجة إلى الناس. فلم يبحثوا عن علل موضوعية وإنـما تـسللوا خـلال قرائن سطحية تناسب مستواهم وتفكيرهم، وهو ما جعل (معتوقـة) مـضغة في الأفـواه، وللهرب من ذلك ردت في رضوخ واستسلام على أخت أبي (شوال) بقبولها الزواج معه.

وهذا مما يجسد تلك المعاناة الشديدة التي تكابدها المرأة في المجتمع المتخلف، خاصـة تلك التي تكون في مثل وضع (معتوقة): «وكم من مرة تتعرض في الطريق لشاب رقيع أو رجل صفيق يعاكسها بكلمات أو إشارات وهو في سيارته المتلكئة أو على دراجته، معاكسة تتعرض لها النساء من بعض الرقاع»[2] فأدان الكاتب الظلم وظـروف البطالـة والحاجـة والعوز كما أدان المحـيط البورجـوازي العفـن، والمجتمـع الراضـخ للقـيم البورجوازيـة المنصاع لسيطرتها وسطوتها لما تظهر فيه من صورة أخاذة تختلف عن حقيقة أمرها. غير أن الإدانة أضعف من أمرها أسلوب الكاتب الذي يعرض عن التكثيف والتركيز والتلمـيح إلى الشرح والمباشرة، فيمضي من خلال السطور يبثّ آراءه التقريرية ومواعظه الأخلاقية، وأحكامه الجـاهزة التـي تتنـافى والفـن القصـصي الـذي إن هـدف للتوجيـه الاجتماعـي والأخلاقي فإنه لا يخطب ولا يعظ، وإنما يتخذ سبيل الفن فيستثير القارئ في خفاء ليتخذ له موقفا، بعيدا عن صخب الخطابة وضجيج المنـابر في الـوعظ والإرشـاد، لكـن حمـاس الكاتب وضعف اهتمامه بالصياغة إلى جانب الانـدفاع وراء الانفعـال بقـضية (معتوقـة)

---

(١) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٥٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٣.

جعله ينساق وراء الموضوع بأسلوب مباشر صاخب للتشهير بالمحيط والمجتمع الذي عانى منه أمثال «معتوقة» يشهر به وبما يحدثه الفراغ الذي يتيح للألسنة أن تدور بالإشاعات، وفي تخلفه المرتبط بقيم تعلي شأن كلّ ذي غنى ولو كان حقيرا، وتضع من شأن الفقير ولو كان شريفا، تحتقر المرأة وتنظر إليها وسيلة للمتعة وأداة للنسل ليس غير، لذا فهو مجتمع متناقض، مختل القيم، فلا هو وقف إلى جانب «معتوقة» في نبلها وشرفها، يحترمها عاملة تكدح مستقيمة، ولا هو كفاها شرّ التعب والضنى بتيسير سبل العيش وضمان الكرامة لها بتوفير الغذاء والدواء، وهو في الأخير مجتمع يقف إلى جانب الأغنياء المحظوظين فينظر إلى رذائلهم على أنها فضائل، ويناصب العداء أولئك الضعفاء المقهورين ويلصق بهم كل نقيصة، وقد يجعلهم يدفعون ببراءتهم وبساطتهم ثمن الطيش والجبروت من نماذج في أوساط أرستقراطية (كما حدث في موقف ربة البيت تجاه معتوقة) وهو سلوك يدعم القيم البورجوازية التي تحتقر البسطاء وتترفع عنهم ، بل تنسب إليهم كل رذيلة، وتحرص في الوقت نفسه على التمكين لقيمها وتقاليدها المتخلفة فيعجب بمظاهر هذه القيم والتقاليد أولئك السذج والبسطاء الذين سلبهم الفقر والقهر الثقة بأنفسهم، والاطمئنان لامكاناتهم.

وقد كانت الوطأة شديدة على زوجة (محمود) التي انتهت —في محيط متبلد غابت في روح التضامن الاجتماعي— إلى ممارسة الرذيلة سرا، في قصة «الثمن» [1] للسنوسي الهوني، وذلك نتيجة الواقع القاسي والحاجة الشديدة التي لم يكفها إياها المجتمع أو النظام الحاكم. فقد داست سيارة زوجها (محمود) وخرج من المستشفى مشلولا، وأتت الأسرة على كل ما ادّخره، وانتهت إلى بيع الحانوت الذي كان مصدر رزقها «ولم يبق للأسرة سوى البيت الذي يقبع على حافة المدينة في صمته الرهيب، ولا يستطيعون بيعه، فلا يملكون مأوى لهم سواه» [2] فدفعتها الضرورة الحادة إلى الرذيلة لتوفير قطعة الخبز الملطخة بالعار لأطفالها الصغار وزوجها المريض الذي اكتشف الحقيقة المرة القاسية ذات ليلة حين رأى رجلا غريبا يغادر البيت «ودموع تتلألأ في عينيها ... وهي تنظر إلى شيء

(١) مجموعة «قبل إن تموت» ص: ٢٥، ط/ ٢ظ، دار الحقيقة للطباعة النشر، ١٩٧٠.
(٢) المصدر السابق، ص: ٣١

وضعه الرجل في يدها قبل خروجه»[1] وهو عبارة عن ثمن زهيد مقابل الشرف المهان، ومن هنا جاء عنوان القصة.

وقد شرعت زوجة (محمود) تعانى في وضعها الصعب منذ حادث السيارة، وكبرت هذه المعاناة بعدما أصاب الشلل زوجها، وأصبحت المعاناة أكثر حين فقدت الأسرة مصدر رزقها وهو «الحانوت» وهنا ترتمي الزوجة البائسة في الرذيلة، تدفعها الحاجة القاهرة لا الرغبة الطائشة أو النزوة العابرة وتحس بالألم لذلك، كما يستبد بزوجها همّ شديد وهو يشعر بما انتهت إليه زوجه، ثم يتوغل هذا الألم في نفسه وهو يرى الحقيقة مجسدة تحل محل الظنون، فيعصره الأسى عصرا، كما يعتريها هي بدورها ألم شديد: كرامة ضائعة وشرف مهان مقابل ما تسد به الأسرة الرمق فتغص بالعار والذلة والمهانة.

وهو حل سلبي اختاره الكاتب لهذه التعيسة، في حين كان في مقدوره البحث عن حلول أخرى، كأن يجعلها تحترف الخدمة في البيوت أو حتى التسول فهو أهون وقعا على النفس من ممارسة بيع جسدها الذي لا يزيد هذه الشقية إلا تعاسة على تعاسة بل إرثا من الشقاء وسوء الذكر لها ولأسرتها وأبنائها. وفي هذا قصور واضح في الرؤية من الكاتب الذي بدا مكتفيا بالتسجيل البارد للأحداث ومصائر الأشخاص حتى بدت القصة أشبه بعرض حال عادي لهذه الأسرة المنكوبة، ابتداء من لحظة حادث السيارة التي داست الزوج وانتهاء بما وصل إليها حال الأسرة وخاصة الزوجة المنكوبة في رب أسرتها وشرفها معا. ورغم ذلك فحالها يمثل صرخة احتجاج على المجتمع والسلطة معا، وعلى المجتمع الذي لا يحمي أفراده من الغبن عن طريق نظام عادل أو على الأقل عن طريق المؤسسات والمبادرات الشخصية الإنسانية، والسلطة التي أهملت الرعاية الاجتماعية لمواطنيها خاصة في مثل ظروف هذه الأسرة وظروف الشيخوخة والعوز، وهي سمة تلتصق كثيرا بالشعوب المتخلفة وراء حكام أنانيِّين جهلة، حيث تهدر كرامة الإنسان: فردا وجماعة.

أما الزوجة (الأرملة) في قصة «حكايتك يا زمان[2]» لبشير الهاشمي فبعد نفاد ما ترك الزوج لها بقيت تنظر حولها في بلاهة: فقيرة معدمة، تعاني الجوع والعراء، وسرعان ما تصاب بالجنون، فتصبح هدف الأطفال المفضل للتسلية واللهو والمزاح بعد أن التصق بها

(١) المصدر السابق، ص: ٣٢ .

(٢) مجموعة (أحزان عمي الدوكالي) بشير الهاشمي، ص: ١٠٤ .

اسم «فاطمة المهبولة» فكلما رأوها انصرفوا عما هم فيـه إليهـا «تمتـد أصـابعهـم إلى طـرف ردائها ويجذبونه ... وقد يتخابث بعضهم فيقذفها بالحجارة ويركلها في ظهرها [1]» كما تجد فيها النسوة في تجمعاتهن أو لقاءاتهن تنفيسا عن كبتهن المحموم، فهي بينهن «مادة» للفرجة والضحك خاصة عندما تكون خديجة (الدلالة*) حاضرة، يتفرجن على شقائها ويتخذنها وسيلة للتسلية، فتندفع خديجة (الدلالة) لاستثارة (فاطمة المهبولة) لتفعل شيئا، فيمتلكها غيظ، وينتاب جسدها ارتعاش «وهي تقاوم اليد الوقحة** .. ولم تتوقـف (خديجـة) عـن عنادها، ولم يخف همس النساء، وتحول بعضه إلى كلمات صريحة، ووصل الحنـق (بخـالتي فاطمة) إلى أبعد مداه، وانفجر في حركة متشنجة من يـدها، نزعـت معهـا كـل مـا عليهـا ووقفت وسطهن وكأنها في الحمام، وضـج بيـت (الفقـي سـليمان) بالـضحك، وتمايلـت الرؤوس حتى وصلت الأرض، واهتزت الصدور وترجرجـت الأجـساد .. وسـارعت البنات بالاختفاء داخل الحجرات، وتلصصت عيون الأطفال من وراء الأبـواب، وقطـة صغيرة وقفت ترقب في حيرة هذا الخليط الهـادر مـن الأصـوات ثـم تـسللت هاربـة إلى الخارج، وضمت رداءها ولفته حول جسدها وخرجت هـي الأخـرى وفي أعماقهـا شيء شبيه بالأسى لا تعرف له معنى، عبرت عنه تلك المادة الطافحة من عينيها [2]» وهي دموع حزن وأحسى وإحساس بالظلم والقهر، عمّق الشعور به التَّلبُّد المحيط المتخلف الذي لا يرحم الضعفاء ممن تنكرت لهم الأيام وغد ربهم الزمن، فانعـدم الإحـساس الإنـساني في النفوس، فراحت النساء تتخذن من (الخالة فاطمة) وسيلة تسلية وترفيه، وهو انعكاس لما يفعل الفراغ في نفوسهن، ولما يعج به عالمهن من تفاهة وكبت وحرمان يتلمس له التفريج مـن خـلال المنظـر البـذيء الفـاحش، ممـا يعـبر عـن انحطـاط في الـذوق، وضـحالة في الإحساس، وضعف الوازع الأخلاقي.

وتكتمل اللوحة (الـشعبية) البذيئـة بموقـف الأطفـال الخـالي مـن التربيـة وحـسن السلوك، فيستطيبون مع النسوة التسلية بشقاء الأرملة التعيسة المختلة عقليـا، فـلا تظفـر

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٠٧ .

*التي تقوم لحسابها بعرض بعض الأشياء في المنازل للبيع، أو تكون واسطة لبيع الأشياء لحساب غيرهـا مقابل عمولة خاصة.

** يد خديجة الدلالة.

(٢) أحزان عمي الدوكالي، بشير الهاشمي، ص: ١٠٩، ١١٠ .

بعطف ولا باحترام لوضعها أو سنها لا من الأطفال ولا من غيرهم. حتى (الفقي سليمان) صاحب الدكان لم يشفق عليها في حالها تلك، فبدل أن يرثى لها ويدفع أذى الأطفال عنها ويخفف من محنتها راح يعظها بل يزجرها ويعرض بها وهي تمر أمام دكانه: «لمي رداءك يا ولية، ثم مال برقبته إلى داخل الدكان، وأحدث صوتا متأففا: (هذا حال النسوان اللي من غير راجل) ولم يلبث أن أطلق صرخة مفاجئة (آي..) رفع يده متحسسا رأسه، وتلاحقت قطع الحجارة إلى داخل الدكان، وتناثرت الأخرى على الجالسين الذين أذهلتهم المفاجأة واتخذ بعضهم مظهر الشجاعة فقفز إلى خارج الدكان، وعلى الأثر كان عدد الصبيان يتجمعن* أمام الدكان ويتصابحون .... كانت خالتي فاطمة تجري وتقذف بالحجارة وتلوح بيدها إلى الوراء .... تجري وذلك الشيء الطافح تطفر به عيناها في غزارة يشوبه الأسى .. ويقول الشيء الكثير.. لك يا زمان.. خالتي فاطمة يا زمان» [1]

وهكذا لم تجد (البطلة) بدّا من التصرّف حسب طبيعة الموقف، فقد أهينت من الجميع إهانات شديدة مختلفة لم تعد تحتمل مزيدا عنها، فكان ردّها عنيفا ساحقا، تجردت من ملابسها أمام النساء الوقحات التافهات، وصبت الحجارة على رأس «الفقي سليمان» الذي بدل أن يكون مثال الرأفة والرحمة بصفته شيخا يعد من رجال الدين صارت كلماته سياطا تلهبها وتصيبها في الصميم، وتجسم لها مأساتها، فتذكّرها أنّها أرملة، من دون رجل، ضائعة. فكان تصرفها في الأخير من طبيعة الموقف الذي وقفه الآخرون منها.

وفي هذا رد أولا على المحيط المتبلد، يتسلى بها ويعرض بها أو يعظها ولا يمدها بما تسد به الرمق وتستر الجسم، كما تجسد في هذا الموقف ثانيا: إحساس حاد من (الخالة فاطمة) بغدر الزمان وتقلب حالها. وفي هذا أخيرا: طرح تشاؤمي لواقع الفرد الضعيف المعوز، ومصيره في المجتمع المعاصر خاصة في البلدان المتخلفة، فالخالة فاطمة فقدت ملاذها في الحياة ولم تحظ بعطف أحد، بل هي مصدر الضحك والتسلية بين الأطفال والنساء، وموضع السخرية والتأفف من (الفقي سليمان) نفسه فلم يعتبر ما أصابها محنة ابتلاها الله بها بعد ما فقدت الزوج والرزق فتستحق بذلك الشفقة والعطف، بل بدا له كأنما هي التي اختارت هذه النهاية راضية بوضعها ومظهرها، وهو لم يحل دون أن يكون

* تعبير خاطئ، والصحيح: (يتجمعون).

(١) أحزان عمي الدوكالي، بشير الهاشمي، ص: ١١١.

بيته (حيث اجتمعت النساء) موقعا لإثارتها ونزع ثيابها عنها، لكنه يعـرض بهـا ويتـأفف منها ومن حالها وهي تغاد البيت مارة أمام دكانه.

ففي وضعيتها البائسة وموقفها من الجميع احتجاج شديد على محيطهـا كلـه، النظـام والمجتمع معا، فعكس مصيرها ما يلاقي الإنسان الضعيف مـن دون عمـل ومـورد رزق وصحة، خاصة في مجتمع متخلف لم يفده كونه مجتمعا إسلاميا تقتضي شريعته البر والرحمة وتفرض التكافل الاجتماعي وتجعل للفرد حقا على الجماعة خاصة في مثل حالـة (البطلـة) هنا، ولو عن طريق الواجبات الشرعية (مثل زكاة العين والحبوب) ليستفيد منها الفقـراء البائسون الحقيقيون.

ومهما يكن من شيء فقد جسدت بطولة المرأة في القصة الليبية أثناء هذه الفترة البؤس والحرمان والعناء الشديد، وكثيرا ما كانت تستسلم منهارة عاجزة عن المقاومـة، خاضـعة لمصيرها المظلم منقادة للنهاية التعيسة غير قادرة على الصمود ولا عـلى الحـد مـن قـساوة الظروف الصعبة التي تعيشها.

* * *

- **الطفولة:**

أما بطولة الطفل فيحسن التنبيه إلى أنها قد ازدادت أهميته في الأدب العـربي الحـديث والمعاصر لتزايد الأهمية التي أخذ يحظى بهـا، وبفعـل ازدهـار ألـوان أدبيـة أخـرى أيـضا كالقصة والرواية فضلا عن الشعر الذي اهتم به مبكرا فاتسع مجال تحركه وبرز في الأعمال الأدبية كشخصية رئيسية أو ثانوية، تجسد وضعا أو تعلن موقفا، معبرا عن وجـوده، مهـما كنت درجة تأثره بالأحـداث وتـأثيره فيهـا. كـما شرع يتزايـد الاهـتمام بمجـال التـأليف للأطفال شعراً ونثرا، سواء من خلال الكتب الخاصة بهم أو المجلات الموجهة إليهم عـلى مختلف مستوياتهم، أو من خـلال الأركـان الخاصـة في الجرائـد وفي المجـلات العاديـة أو القنوات الإذاعية المسموعة أو على شاشات الأجهزة التلفازية، حتى أمسى ميدان التأليف للطفل موضوعاً أساسيا في سياسة التأليف والنشر، تراعى فيها * البيئة المحليـة والعربيـة

* غالبا ما يكون ذلك في ثلاثة مستويات: مـن ٦ سـنوات إلى ٨، مـن ٨ إلى ١٢، ومـن ١٢ إلى ١٨، ومـا نقصده بالبيئة المحلية هو سمات القطر العربي الواحد، فيما يتعلق بأبطال القصص مثلاً.

(بالنسة لنا في الوطن العربي) خاصة بعدأن أدركنا في وطننا العربي متأخرين أهمية ذلك في بناء شخصية الطفل * وتوعيته بظروف الحياة المعاصرة، وبناء فكره قوميا وتعهد ذوقه بالرعاة والتوجيه السليم**.

وكما يقرأ الطفل في مطالعاته عن أبطال في عالمه الصغير الخاص أو كما يتصورهم في أفقه المحدود أو يسمعهم ويشاهدهم في الأشرطة الإذاعية والتلفازية فإنه تحرك بشكل واقعي في عالم الكبار أدبيا في الأعمال الإبداعية ومن ميادين تحركه في الأعمال الإبداعية: القصة القصيرة والرواية. ويهمنا هنا تلمس ملامحه في القصة الليبية القصيرة.

وفي مقدمة الكتاب الذين أسندوا دور البطولة للطفل في القصة الكاتب عبد الله القويري، ففي قصة «حبات التمر»[1] نرى البطل يشقى شقاء أليما، حيث يتعرض للإهانة ويقاسي سلوك زوج أمه معه بتحرشاته واتهاماته، فهو يتهمه بسرقة (حبات التمر) التي أعطته إياها أمه التي لا تقوى على البوح بذلك لهذا الزوج المتجبر، وهو ما يجسد في النهاية عذاب الطفل وتمزقه النفسي وهو مشدود لحنان أمه كما يرثى لحالها إزاء بخل الزوج

---

* في هذا المجال حظى الطفل بموضوع أساسي في مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر سنة ١٩٧٥ (٢٥ أفريل إلى ٣ ماي) قدمت في الأول سبعة بحوث تتصل بعلاقة الطفل بالأدب. وقدمت في الثاني قصيدتان عنه.

انظر ذلك في (سجل المؤتمر والمهرجان) وهو (بحوث ومقالات وقصائد) ج١ ص: ٥٩١ إلى ٧١٥. ج: ٢ ص: ٧٤١ و ١٢٠٥، ١٣٥١. نشر وزارة الأعلام والثقافة (الجزائر). مطابع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) من دون تاريخ. كما كانت سنة ١٩٧٩ سنة دولية للطفل رغم أننا في أكثر أقطار الوطن العربي – ومنها الجزائر وليبيا – لم نقدم جديدا ذا بال للطفل فيما سمي بالسنة الدولية للطفل.

** يقول الدكتور زكي نجيب محمود: «علموا أبناءنا كيف يتذوقون الفن بمختلف أشكاله تعلموهم حب الوطن وجدية العمل وتنسيق الوسائل مع الأهداف وتنشئوهم نشأة التهذيب والإحساس بالكرامة، ثم تعلموهم فوق هذا وذلك أي الطرق يسلكون ليستلهموا ماضيهم المجيد، من أجل حاضر أمجد»

- انظر مجلة «العربي» ص: ٢١، عدد ٢٥٦، مارس ١٩٨٠، الكويت.

- انظر كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» ص: ١٣، ط١، دار الشروق، بيروت القاهرة، سنة ١٣٩٨ هـ/ ١٩٧٨م.

(١) الزيت والتمر، عبد الله القويري، ص: ٨٧، ٨٨.

وجبروته وشراسته، فشملت تلك المعاملة الشرسة الطفل، فحطمت أعصابه وبقيت المحنة والمعاناة قاسما مشتركا بينه وبين أمه: «افتح يدك، قالها في حدة كادت تقسمني نصفين ورفعت رأسي إليه مستجديا بنظراتي قطرات من عطفه، لم تتبدل ملامحه، كانت كقطع من الصخور ناتئة، بينها شدوخ عميقة. تلفت حولي لفتات سريعة أبحث عنها لتنجدني، كانت قابعة هناك في ركن بعيد تنظر في سكون. أعاد السؤال:

- ماذا في يدك؟

نظراته تسقط على وجهي تحرقه، بدأت أرتعش ويدي مازالت مضمومة، ألصقها في جانبي متمنيا في أعماقي أن تتحول إلى قطعة غير بارزة من جسدي، نظراتي تذوب تحت نظراته، ودون وعي مني رفعت يدي ومددتها إليه مضمومة وكاد أن يحرقني وهو يسقط كلماته علي:

- افتح يدك.

فتحت يدي المرتعشة، وحملق في حبات التمر الثلاث .. كنت أضم عليها يدي في إعزاز، فتساءل هادرا:

- من أعطاك التمر؟

ولم أستطع الجواب. كانت كل ذرة من جسمي ترتعش بمفردها وكأنما أراد أن يذبحني بكلماته. صرخ في حدة:

- سرقتها؟ ...»[1]

فتستحيل (حبات التمر) الثلاث إلى قضية تثير أعصاب الزوج البخيل المستبد وتمزق قلب الطفل الوديع ، وتشعر الزوجة الحزينة بمأساتها مع زوجها الذي لم تعرف الابتسامة طريقها إلى شفتيه.

ويشعر البطل (الطفل) بالألم الشديد وهو يرى نفسه في موقف المتهم بالسرقة، فحين أخذ (حبات التمر) من أمه وضم عليها أصابعه لم يخطر بباله أنها ستكون بداية لمعركة شرسة وامتحان عسير لأعصابه: «خفت أن يذبحني عندما صرخ في حدة:

- سرقتها؟

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩١.

ولم أستطع أن أقول له بأن أمي أعطتني التمرات ..ووضعت في فمي تمرة أخرى، ولكن كلمة واحدة خرجت من بين شفتي في رمشة عين:

- لا ..

وانفتح أنفه عن زفير حارق كالنار لفح وجهي المرتفع إليه في استغاثة .. لحظة مرة، بعدها أحسست بها هز جسدي حتى كاد أن يسقطه [1]».

وهكذا تنتهي القصة بالموقف المتوتر نهاية عادية كما بدأت من دون حلّ. بدأت بالحديث عن البطل الذي لا نعرف شيئا عن أبيه: أميت هو أم طلق أمه فتزوجت هذا الرجل المتغطرس، فصارت العلاقة بينهما سيئة، ظهرت من خلال موقف الزوج من الطفل، لأن الحديث من بداية القصة إلى نهايتها خلال خمس صفحات تركز حول (حبات التمر) التي اتهم البطل بسرقتها.

سجل الكاتب الموقف مبرزا معاناة الطفل تجاه واقعه فاقداً الأب، متألما لوضع أمه المغلوبة على أمرها، لكنه تسجيل لم يغص كثيرا إلى أعماق الطفل وما يعتمل في نفسه بعد أن فقد حنان الأب متألما لحاله وحال أمه، ولم يوضح الكاتب عما إذا كان الأب حيا أو ميتا، فاكتفى بتسجيل غيابه من حياة الطفل، فمثلما يصيب القدر أطفالا بموت آبائهم وبقائهم لليتم والمعاناة هناك من الأباء من تحجرت عواطفهم فيطلقون زوجاتهم ولا يشغل أبناؤهم اهتمامهم وتفكيرهم الشيء الذي كان على القاص وفي مقدوره أن يجليه من خلال هذه الشخصية، لكنه لم يفعل لأن اهتمامه منصب على الحدث. فبدا اهتمام الكاتب بالحدث أكثر يسجل ما جرى تسجيلا آليا، مكررا حتى النهاية الحديث عن (حبات التمر) وعاقبتها السيئة بالنسبة للطفل الذي حاول الكاتب أن يعطي فكرة عن بؤسة وشقائه من خلال تصوير وضعه، فتوسل إلى ذلك بالوصف الذي فيه كثير من قوة التصوير، كما نرى في تصوير حالة الزوج ومواجهة الطفل لموقفه «انفتح انفه عن زفير ساخن كالنار لفح وجهي المرتفع إليه في استغاثة. لحظة مرت وبعدها أحسست بها هز جسدي حتى كاد أن يسقطه، إذ انزل بده في قوة على يدي الممدودة فتناثرت حبات التمر الثلاث وبقيت رافعا وجهي فلم أنظر إليها متناثرة، انتظرت أن يصفعني، ولكنه لم بفعل واكتفى بأن أمسكني من يدى وقذفني بكل قوته [2]».

---

(١) المصدر السابق، ص: ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٣.

فاستطاع الكاتب لذلك إبراز معاناة طفل، ومحنة أم لا تملك حماية لها ولا لولدها من زوج بخيل متعجرف. وهذا يعكس أيضاً حالة المرأة الريفية التي لا حول لها ولا قوة في أمورها، لا تملك لنفسها نفعا ولا تستطيع دفع الظلم عنها ولا عن أبنائها من زوجهان كما يعكس النهاية المؤلمة للطفل حين يكون ضحية لافتراق الزوجين، أو حين يفقد أحدهما بالموت خاصة إذا كان الميت هو الأب.

ويختلف إحساس الزوجة في هذا الموضوع عندما يكون زوجها أبا لطفلها، لذا اختلف الأمر في «أحزان صغيرة [1]» عن موقفها في «حبات التمر» لأن الفرق أن الزوج هناك ليس أبا لطفلها بينما في «احزان صغيرة» هو أبو طفلها، فموقع الطفل هنا عادي، يتعرض لعاطفتي الحب والغضب من الأبوين أو من أحدهما من دون حساسيات من أي طرف، بل قد (يوحّدان الموقف) في الجزاء والعقاب للطفل، ومهما تألم في هذا الوضع فإحساسه بذلك يختلف اختلافا بَيِّناً عن الإحساس بالألم النفسي الحاد للبطل في قصة «حبات التمر».

لذا كان أبواه «في أحزان صغيرة» وسيلة في يد أمه للضغط والتهديد لينصاع طفلها لأوامرها وإلَّم تنجز تهديدها سوى مرة واحدة حين ضرب طفلها ابن جار لهم يتيما «في المرات السابقة كانت كلما رأت أباه يشرع في ضربه قامت وحالت بينهما،ولكن في هذه المرة صارت تنظر إليهما (يضربه) وهي جالسة وفي عينيها شماتة [2]» أملا في ردعه، وقد احتبست الدموع في عينيه واعتراه تشنج أحس معه بالاختناق، وهو المدلّل الذي لم يتعود من أبويه إجماعا كهذا على معاقبته بالشتم والضرب معا، فأمه شكته لأبيه والأب يقدم على تنفيذ التأديب لتتفرج هي. وهو ما أشعره بأنه مجرد من أية حماية، ومن هنا كانت (أحزانه الصغيرة) بل تصور نفسه كذبابة وقعت في نسيج عنكبوت رآها بعينيه فقارن حاله بحالها «تلفت حوله محاولا أن ينسي بقية ما حدث، نظر إلى الناس ثم إلى الأشجار، وسار يركز نظراته على أشياء صغيرة وكثيرة حت استقر نظره على نسيج عنكبوت بين فروع شجرة قريبة لمح على أطرافه ذبابة تصارع المأزق المميت الذي وقعت فيه، والعنكبوت يقترب منها.. يقترب .. ويقترب. هنا تذكر أباه عندما رآه يقترب من بيتهم بعد ما خرجت المرأة

---

(١) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦٧.

(الجارة) وابنها من بيتهم ففرّ بعيدا عن عينيه مرددا في نفسه أنه لم يره، وستسكت أمه كعادتها ولا تخبره، ولكن لم يستقر في البيت إلا لحظات خرج بعدها مجيلا نظراته في الشارع حتى رآه، فنادى عليه فتبعه ساكنا، وقد شل فكره تماما. والتفت ليرى العنكبوت وقد اقترب من الذبابة وهي تطن، وتطن وتحاول التخلص ولكنها لم تقدر. وما أن اجتاز باب بيتهم وهو يتبع أباه حتى أغلق الرجل الباب في قسوة، ثم التفت إليه وقد احمرت عيناه، ورفع صوتا مملوؤ بالحنق والقسوة:

- تضرب ولد الناس.. هه .. ولد يتيم يا كلب، وانهالت الصفعات والركلات عليه من كل جهة[1]»

فإذا كانت عادة الأم تهديد طفلها بأبيه من أن تفعل فإنها أنجزت تهديدها هذه المرة، فجاء الموقف نابعا من سياق الحدث، لأن الزوج دخل البيت فوجدها في قمة غضبها على آثر خروج أم الطفل المضروب من ولدها، وفي نفس الحالة من الغضب اندفع الأب يبحث عن ابنه لزجره ومعاقبته.

وقد استطاع الكاتب هنا التعبير عن الغضب المحتدم في نفس كل من الأب والأم، كما استطاع الولوج تدريجيا إلى نفسية الطفل فأحسن تصوير ما يعتمل في نفسه سواء في حالة مكابدته الخوف أو في كبت مشاعره محاولا أن «يمنع الشهقات من أن تنطلق» كما انتهى به تأمله إلى رؤية العنكبوت «وقد أطبق على الذبابة وهي تحاول التخلص [2]» ليرى من خلال تلك الحالة حاله، لكن صخب الأطفال في الحديقة العمومية وضجيجهم في معاسكة حارسها لم يلبث أن استله من عالمه الكئيب، فانضم إليهم أخيرا بعد ما نال عقابه «ليستمر في معاكسة حارس (الجاردين) وضحكاتهم وصخبهم وقفزاتهم تملأ المكان [3]».

وهي نهاية بسيطة تعكس طبيعة الصفاء السريع في مشاعر الأطفال، لكن الكاتب لم يحكم إعدادها فجاءت النهاية عادية جدا بعد شحنة «الأحزان الصغيرة» التي لم تكن في حقيقتها سوى أحزان صبيانية لم تلبث أن زالت وقد شد الكاتب فيها من خلال تصوير البطل حتى للأشياء البسيطة في الموقف، بل تجاوز الوقوف عند الأشياء البسيطة إلى الإطالة المملة والتشبيهات التقليدية الجاهزة في صيغ بدت ثقيلة ركيكة.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٠.

وطبعت بطابع الشرح «كانت عينا والده كحفرتين مملوأتين بالنار، ولهيبها يحرق وجهه [1]» وكان في مقدور الكاتب أن يستغني عن هذه السلسلة اللفظية في وصف حالة العينين أو يختصرها في عبارة أو جملة قصيرة مثل (كان يشع منهما اللهب) فيوفر بذلك على القارئ الجهد الذهني، ويختصر التصوير في صورة موحدة موحية، يتحاشى الشرح والإطالة غير الضرورية.

أما في قصة «الوسعاية» [2] لبشير الهاشمي فالبطل (سالم) يحتال لمخالفة رأي أبيه الذي يمانع في أن يلعب مع أترابه، فيسترق الفرص لذلك، لكن نتائج اللعب في الحي تدينه أخيرا أمام أبيه. فقد ألقي «سالم القفة والخبز في البيت ومضى للعب الكرة شديد الحذر لأبيه، لكن عندما تغلب الفريق الآخر عن فريقه وأثير (سالم) بصيحة منافس له بعبارة «غلبناهم» لم يتماسك طويلا فنزل على رأس المغيظ «بحجر جعل الدم ينهمر على وجهه .... وكمن يحمل ثقل الدنيا كلها انسحب سالم في خطوات مهمومة من (الوسعاية) وذهب إلى البيت، ومع كل خطوة كان ثمة تأكيد بأن ذلك الحزام الجلدي سيلهب جسده هذه الليلة» [3] فغص بالألم وهو يتصور المواجهة مع أبيه حين يعود ويعلم بالقضية فدخل البيت كئيبا «وإحساس حزين يتملكه، وتعود رؤيا الوسعاية أمام ناظريه وضباب كثيف يلف بها من كل جانب» [4] وبذلك تنتهي (القصة) وعلى ملامح (سالم) مسحة من ألم شديد: ترتعد فرائصه لمقدم أبيه الذي سوف لا يرحمه.

فليس الموضوع سوى سرد لانطباع سطحي بسيط، جعل (القصة) حكاية عادية بل ساذجة في وصفها لعالم الأطفال، من خلال شخصية البطل (سالم). حرص الكاتب فيها على إبراز (انشغالات) الأطفال بما فيها من رغبات وأحقاد، وبما يحسونه أمام الآباء، خاصة أولئك الآباء الذين لا يوجهون أبناءهم في هواياتهم واستغلال فراغهم، ويستعيضون عن ذلك بمحاولة عزلهم عن أقرانهم وزملائهم، فيحرمونهم من الاختلاط بدل المراقبة التربوية والإشراف الأخلاقي.

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٦٦.
(٢) المصدر السابق، ص: ٩٥.
(٣) المصدر السابق، ص: ١٠١.
(٤) المصدر السابق، ص: ١٠١.

وهذا الموقف المتزمت في التربية هو الذي جعل البطلة في قصة «نعمة»[1] للقويري تُصدم بالمحيط الخارجي، حيث أبرزت القصة نتائج انغلاق الطفلة عن المحيط الخارجي، محيط المدينة وشوارعها. فقد عانت البطلة (نعمة) في البيت من أجل أن تعرف أشياء كانت تثير انتباهها، ولقي حب الاطلاع الطفولي في نفسها الصدمة تلو الأخرى من أبويها، فلا تكاد تنمو في نفسها الرغبة في معرفة شيء بالبيت حتى تنهر، ولذا فإنها عندما وجدت نفسها ذات يوم مع أبيها في الشارع بمناسبة نادرة، بهرتها الحياة التي رأتها تختلف عن الحياة بين أربعة جدران، فتلاحقت أنفاسها مشدودة إلى الحركة الدافقة، وتعلق نظرها بأطفال في عمرها على الرصيف الآخر يلعبون، فتعجب لحيويتهم وتلقائيتهم في الحركة والقفز في حين تضطرب هي وتتعثر مما كاد يؤدي بها بين عجلات سيارة عندما تملصت من يد أبيها وحاولت عبور الطريق لكنها نجت من ذلك حين ضغط السائق على فرامل سيارته بسرعة أزالت الروع والفزع من قلب الأب، وكان ذلك ضريبة أولى بسيطة للانغلاق بدعوى الحيلولة بين الطفلة والشارع المملوء بالأطفال الأشرار عديمي التربية، وهي ضريبة تقاسم دفعها الأب وابنته المذكورة المدللة في الوقت نفسه (لما اعتراهما من فزع) رغم أنه هو المسئول الأول عن ذلك، وهو الذي جعلها من حيث لا يدري تعتقد أن الحياة طلاسم وعالم سحري، فحال بينها وبين معرفة الشارع لتجد نفسها متخلفة أشواطا عن أترابها.

ورغم أن المشاعر جميلة كرقة الطفولة وعذوبتها فإن الدعوة التربوية التوجيهية من الكاتب قد جاءت سافرة من غير حيطة ولا حذر. فعلى أثر صرير العجلات هرع الأب إلى ابنته يرفعها إلى صدره ليطمئن على سلامتها «وقد غامت عيناه وقفز قلبه إلى فمه وسقط ما كان يحمله في يده»[2] حيث وجد الكاتب فرصته المواتية ليدلي بإرشاداته ومواعظه «وغاب عن ذهنه شيء .. أن لا بد لمحاولة المعرفة من مجهود[3]» في حالة الانتقال الفجائي «في حالة إلى حالة[4]» هذه المباشرة في التوجيه أفقدت المضمون على بساطته قوة تأثيره

---

(١) ستون قصة قصيرن عبد الله القويري، ص: ١٨٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٨٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٨٨.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٨٨.

وحين يكون الحكم على (بساطتها) فإنما أشير إلى أن المحاولة هي أقرب إلى الحكاية من قربها إلى قصة فنية ناضجة.

وتدخل الكاتب بتوجيهه المباشر قد قلل كثيرا من أثر الجانب الفني في القصة فبعد أن ترك (القاص) في البداية فرصة لقارئه كي يربط الأسباب بالنتائج وهو يتحدث عن الفتاة في البيت ثم في الشارع كبر عليه أن يبقى على الحياد في الظل من دون أن يفرض وصايته المعلنة في الإرشاد والتوجيه، فجاء تدخله على شكل تعليق على الأخبار في إذاعة أو في جريدة مما أخل بالعمل، وذلك لا ينفي جودة تصوير العذوبة والرقة في حركات الصغيرة وهي تتطلع إلى معرفة الجديد «لا بد أن تعرف الأشياء خارج البيت، وتعلقت برقبة أبيها:

- باه نخرج معاك،
- لا أنا مشغول، أنا عندي عمل،
- أعمل معاك،
- لا تقدري.
- أقدر والله يا بابا.
- صحيح؟
- صحيح؟

ضحك الرجل، ولم يتمالك من أن يضمها ويقبلها ويعبث بَشعْرِهَا المتناثر ويخضع لرغبتها الطفلية العنيدة، ويأخذها معه عندما يخرج [1]» وإذا حرمت الطفلة هنا من الاطلاع على الأشياء أو الاختلاط بالآخرين فإنما جاء ذلك عن حب حرصا على حمايتها من أيّ أذى مادي أو معنوي قد يلحقها.

لكن هناك ضرب آخر في الحد من حرية الطفل وحرمانه ناتج عن الطغيان والجبروت الذي قد يمارسه بعض أفراد الأسرة على الطفل، ويتجلى جانب من ذلك في قصة «تمرد» [2] للتكبالي، عنوانها يوحي بمضمونها أو يلخصه. فالبطل (الطفل) يعاني تسلط أمه وأخته، يحمّلانه أعمالا كثيرة حرصا منهما على تَعَوُّدِهِ للطاعة لهما طاعة عمياء،

(١) المصدر السابق، ص: ١٨٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧.

وهي الطاعة التي يريدان منه أن يتعود عليها منذ صغره فلا يفكر في رفض أمر لهما. وعند محاولته العصيان يهددانه برفع أمره لأخيه عندما يحضر من أرض الغربة، فضاعف ذلك حقده عليهما وسخطه على أخيه أيضا. وبدا هذا واضحا على ملامح الطفل وهو يعود إلى البيت ذات مساء فيعلم بعودة أخيه فتقدم منه ببطء في ريبة، وفي نفسه شيء «يشبه التحدى، يشبه الاستعداد للمقاومة [1]» نتيجة لما توقعه من أمه وأخته، وهما اللتان لم ترددا، فأخذتا «تهاجمانه في قسوة وتعددان مساوئه [2]» فنما في نفسه التحدي أكثر، وشعر بغليان نفسي جعل حاجته شديدة إلى إعلان عصيانه وتمرده، لكنه لا يخاف شيئا كما يخاف تلك اللحظة التي يعلن فيها هذا العصيان لشخصية أخيه المستبد بدوره، كما يعلن تمرده على الأوامر الصارمة المزمجرة الصادرة إليه بقوة من أمه وورائها أخته شاهدا يرى، ويزداد تذمر البطل حين تصدر إليه الأوامر على سبيل التأديب، فيتميز من الغيظ للأوامر الزجرية وما تتضمنه من تشف صادر عن أمه بالدرجة الأولى، «ما تطلعش، اقعد بره، جيب الميه، افتح الحوش، ما تطلعش اقعد بالك نلتزمولك [3]».

وجاءت اللحظة التي كان يخشاها ليعلن التمرد على أخيه نفسه الذي أراد أن يحرمه من صحبة رفاقه، حدث ذلك في لحظة كان في قمة سعادته، يستعد للذهاب إلى البحر مع الرفاق، فشعر أن أخاه أراد أن يحرمه من ذلك عندما أمره بإحضار الملابس من «المغسلة» البعيدة في لحظة كان أصدقاؤه في انتظاره تأهبا للانطلاق نحو البحر، فتملكته مشاعر الثورة لإحساسه بالظلم الفظيع من الأطراف الثلاثة، أحسّ بإجماعهم على إذلاله، بيد أنه لم يقو على الرفض أمام أخيه لرهبة في نفسه تجاهه فمد «يدا ذليلة يأخذ بها أجر الملابس من أخيه، ثم خرج منكس الرأس [4]» لكنه لم يكد يبتعد قليلا ويرى زملاءه في انتظاره حتى تضاعف إحساسه بالظلم والحرمان أكثر، فارتفعت درجة غضبه فأعلن بشكل حاسم تمرده خاصة بعد أن أحس «بظل أخيه البعيد يتقلص، فاستطاع أن يتحرر منه، والتفت إلى رفاقه يقول لهم: هيا بالك نمشوا ... وانطلق في مقدمتهم شاعرا بفرحة مضاعفة، فرحة

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٩.

(٤) المصدر السابق، ص:١٨.

البحر وفرحة التمر والعصيان [1]» غير أن الكاتب لم يحسن تحديد التوقيت لهذا التمرد ولا مناسبته، فكان الأولى حسب حالته أن يتمرد تمردا كاسحا على الأم والأخت قبل الأخ في تلك المواقف التي هي عقاب مقنع في مثل حالة «ايقافه» توقعا للحاجة إليه، أو كحالة تكليفه بأمور في متناول أيديهما، مما كشف على أن القصد من ذلك هو التنكيل به لا الحاجة الضرورية إلى مساعدته. وكان يمكن للأخ أن يبقى مجرد وسيلة للضغط والتهديد لا أن يتدخل كطرف ثالث بشكل عملي يضاعف آلام الطفل ويزيد في إحساسه بالاضطهاد والمهانة، كما كان متوقعا أن يتوج تمرده على الأخ تمرده الحاسم على الأم والأخت معا.

وفي جميع الحالات فإن جهل الأم والأخت والأخ وتخلفهم الذهني جعلهم يسيئون التصرف في التعامل مع الطفل الأمر الذي جعله موطنا للصراع النفسي والقلق بين رغباتهم الدائمة ورغباته المكبوتة، فغدا كمرجل تشده من جهة تقاليد الإجلال والاحترام القائمة على الإرهاب لا على الإقتناع، وتغريه من جهة أخرى نزعة الثورة على واقعه وعلى موقفه المتردد.

والمعاملة من هذا النوع ذات عواقب سيئة مختلفة، بحسب الظروف لكل حالة، فبالإضافة إلى أنها تهد شخصية الطفل فإنها تكون من الأسباب المباشرة وراء كثير من حالات الفشل الدراسي، ثم جالات الانحراف والتشرد.

وقد برزت بوادر ذلك من خلال ما شرع يعتري سلوك هذ الطفل، وما تَأْمُر به نفسه «أحس الكره ينمو في صدره، الكره لأخيه .... يفرض عليه أن يسكت ويطيع [2]» وهو ما جعل الطفل مشحونا بمشاعر الإحساس بالاضطهاد ومهيأ لرد الفعل العنيف.

ويعيش الطفل (البطل) المحنة والمعاناة النفسية في المستوى نفسه، وفي ذات الاتجاه إحساسا بالظلم والمهانة في قصتي «عرق الدم [3]» و (الشقافة*[4]».

---

(١) المصدر السابق، ص: ١١.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٥٠.

* آنية ذات فتحة في أعلاها، تلقي فيها النقود للتوفير.

(٤) حفنة من رماد، على مصطفى المصراتي، ص: ٦٣.

غير أن عالم الطفل (البطل) في القصة الليبية لم يكن كله محنة وتعاسة وإن كانت ذات النصيب الأوفر، بل هناك ملامح البشر والسعادة حتى في ظروف الضيق المادي كما نرى في قصة «فلة [1]» للقويري وهو العنوان الذي استمده المؤلف من بضاعة الطفلة (البطلة) فالطفلة صغيرة عمرها نحو تسع سنوات وقفت قربه تعرض عليه (فلة) للبيع «مدت يدها إليه ممسكة بأطراف أصابعها زهرة بيضاء صغيرة وكان جالسا أمام أحد المقاهي* [2]» وسرعان ما «شملته راحة أبوية عندما أحس بسكون بريء يسيطر على وقفتها، وتمادى مستجليا أكثر ما يمكن من رضى نفسها، فابتسم قائلا:

- أنا دائما جيبي كالمخلاة.

ابتعدت شفتان رقيقتان عن بعضهما، فبانت أسنان صغيرة بيضاء، ورفع بصره في رمقة دافقة إلى عينيها فوجدهما مملوءتين بضحكة بريئة شاكرة، ولم يجد بدا من اخراج يده من جيبه وقد امسك بين أصابعه قطعة من ذات القرشين ومدها اليها، واضعا اياها في كفها بحركة بطيئة وتناول باصبعين فلة [3]» فاقترن منظر الفلة وأريجها ببسمتها العذبة الوديعة، وأثرت في قلبه الأبوى الحساس النابض بأثر الصورة الجميلة لفتاة رقيقة تبيع فلا جميلا، فاشترى فلة ثانية وقد أحب ملامح الطفلة ولطفها ورقتها«وميز في صوتها تعاطفا حبيبا ضمه داخل صدره وقد اطمأن به فسكت، وفرحة طفلية تدغدغ وجهه، وسارت هي في خطواتها الهادئة وعيناه تتبعانها .... تنهد محترقا ونبرات حنونة تنساب من بين شفتيه:

- يكفي نشوفها كل يوم .. ها الوقت.. كفاية توه.

ولفحت وجهه هبات من نسيم الربيع الدافئة، وعلى وجهه بدت موجات من سعادة نابعة من أعماق متعاطفة متلهفة إلى أن تحبّ [4]» وبهذا انتهت القصة.

فالكاتب صور الصفاء والبراءة في نفس الطفلة، فبضاعتها صغيرة كمالية، لكنها جميلة

---

(١) ستون قصة قصيرة، ص: ١٨٩.

* التعبير الصحيح (احدى) لأن (قهوة) أو (مقهى) مؤنث.

(٢) ستون قصة قصيرة، ص: ١٨٩.

(٣) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ١٩٠.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٩١.

أنيقة ذات أهمية في تأثيرها على النفس، زادت من قيمتها المعنوية تلك اللياقة من الصغيرة حيث كست ظلالاً من الود والألفة موقفها وبسمتها الجميلة الوديعة في تلك اللحظة، فملأ ذلك فجأة فراغ الرجل وهو يجلس أمام المقهى يطحنه الفراغ ويتململ من الضيق، وأشاعت في نفسه بشرا وسرورا بوجهها الحسن وبسمتها العذبة الجميلة.

غير أن القصة في صفحاتها الثلاث كانت أقرب إلى الانطباع سجله فنان شديد التأثير بالمواقف الظريفة والصور الجميلة، فلم تتوفر للقصة حبكة محكمة، بل رصدت موقفا بين طفلة تسعى لكسب قوتها وبين رجل بدا وحيدا، في نفسه إحساس ببعض الهموم، يعاني فراغا جعله يطيل الحوار مع الصغيرة، ويمضي لذلك يتأمل جمالها ويقدر عمرها: «كانت نفسه تهفو حولها، وكان عقله يقدر عمرها:

– في الثامنة؟

وتردد، فلم يعرف الأساس الذي يقدر عليه، وتمتم في صوت هامس:

– إنها في التاسعة، لا .. في السابعة [1]»

ورغم أن تجول الطفلة بالأزهار عمل مجهد ومضن فإنه يكشف على أن وضع أسرتها المادي وضع ضعيف أو صعب اضطرها للاستعانة بالصغيرة فإن ذلك لم يمح البسمة على شفتي الصغيرة دلالة على أن حالتها النفسية جيدة، تعمل على رضى وتلقى في البيت الحب والمودة من أسرتها، وهما مصدر إحساسها بالسعادة البادية على ملامحها مما انعكس على المحيط العام نفسه كما رأينا في ذلك الإحساس بالسعادة التي كست ملامح الراوي وهو يشتري من الطفلة فلة أولى وثانية، حيث غمرته مشاعر من الود والحب الصافي الهادئ، وإن بدا هنا حبا أبويا شاعريا لتأثره بملامح الصغيرة الجميلة ولطفها فقد عبر من جهة أخرى على إحساس دفين بالحرمان، وعن شوق عاطفي في الوقت نفسه، وعن تطلع إلى صفاء العاطفة وعمق المشاعر ونبلها بين الرجل والمرأة كمرفإ تتجه إليه أنظار المتشوقين إلى السعادة التي هي مطلب كل امرأة، وكل رجل أساسا قديراها متمثلة في السكون إلى امرأة جميلة محبة متواضعة وفيه.

وتصور قصة «انشراح [2]» للمقهور علاقة مودة بين طفلة لأحد الجيران هي

(١) ستون قصة قصيرة، عبد الله القويري، ص: ١٩٠.

(٢) مجموعة ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص:١٥٧.

(انشراح) وطالب نزل مع زميل له في شقة مجاورة تتطلع الصغيرة الفضولية (انشراح) إليه وتتردد في الاقتراب منه في البداية سواء حين تراه عائدا أو عندما تلقاه في السلم، ثم لا تلبث أن تستجيب لمداعباته تحييه وتضحك معه، ويصير يأتيها بالشكولا، بل يستدين النقود من أجل ذلك حرصا على بسمة الصغيرة التي أشاعت في حياته بشرا وسعادة رغم ما يبدو عليه من هم يعانيه.

وهذا كل ما تطرحه القصة من مشاعر، تلقى فيها الصغيرة (انشراح) الحياة ببراءة وإشراق وقد بدا (الراوي) يحب وداعتها وابتسامتها منذ أن التقت عيناه بعينيها، فكانت مصدر البهجة بتحيتها الصباحية المشرقة: «كانت عيناها تلمعان تحت ضوء الصباح المشرق وبين جفنيها أشعة الصباح المضيئة، ونظرة آملة تطوف بوجهها الصغير[1]».

بدا منشغلا عنها في البداية بهمومه الشخصية. وهي حذرة منه لصمته وغموضه في ذهابه وإيابه لكنها لا يلبثان طويلا حتى يتبادلا التحية والمزاح والمداعبة: «ابتسمت لي انشراح في يوم، ووقفت بعيدا عني في يوم آخر، ثم أومأت إليها فابتسمت في وجل، وابتدأت الشقة بيننا تقرب رويدا رويد» [2] فتعلقت به في براءة وطهر، وصارت تنتظره في صحوه وذهابه وترقب إيابه «كانت تبتسم وصوتها .. وصوتها الصغير يهتز في ارتخاء معلقا في الهواء المنعش:

- أنت لسه صاهي؟ أنا ومما نصحي بدري، قبل بابا [3]» فحركت الصغيرة في نفسه كوامن الشوق إلى الابوة، والحياة الأسرية الهادئة، كما جعلت ركاما من المشاعر يغمره، يحس أنه يذيب أيام عمره تدريجيا من دون أن يظفر بأسباب الحياة الهادئة المستقرة «أحسست أنني أذوب، أن هناك شيئا في داخلي يتحلل ويصيبه الصدأ» [4].

وهو تعبير عما يعاني من ألم في نفسه مصدره الإحساس بتراجع شبابه «وتحت فستانها القصير تمتد رجلاها الصغيرتان البيضاوان حتى آخرهما حيث تلتقيان بالأرض.. في حفاء، ولكنها كانت وصوتها الصغير يهتز في ارتخاء معلقا في الهواء المنعش [5]».

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦٢.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٦٠.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٦٣.

(٥) المصدر نفسه، ص: ١٦٠.

وهي مشاعر اتسمت بالرؤية الغائمة والخلط في المعالجة، خلط فكرة بأخرى وصورة بغيرها، حتى بدا الكاتب في بعض المواقع أكثر ميلا إلى التعمية التي قد يحسبها البعض صياغة رمزية* «الف الف كلمة والسواد في الكوب، وأعقاب السجائر. وكنت احس أنني إنسان صغير. في نفس ذلك الصباح وانشراح تبتسم للصباح كنت أحسّ أنني قزم تافه لا أساوى الكثير، وكان يجذبني إلى الأعماق سؤال حائر معلق بين شفتي وأكثر من سؤال غامض مكتوب على ورق، وخيمة كبيرة بابها كالوحش وأصداء.. وعلبة السجاير، والسواد دائما في الكوب [1]» في حين أن ذلك مجرد ضرب من التلاعب بالألفاظ في بناء الصور وتركيب الكلمات المتلاحقة في إيقاع حيوي سريع: «وجهها الصغير وابتسامتها المضيئة ولمعان عينيها .. يطردها القلم، وأنا أكتب على الورق، وكلما قلبت الصفحة ابتسمت في وجهي عينا انشراح، ولمعت بسمتها حتى يطردها القلم لتبدأ من جديد [2]» .

فإذا كانت بسمة (إشراق) تزيل الهم وتمحو القدر من قلب الراوي وتدفع عنه السأم فأي علاقة هنا للقلم والورق بإشراق؟ بل ما الفائدة من ذلك فكريا أو فنيا؟ إن هذا الاقحام للقلم والورق في الفقرة السابقة لا يجد له مبررا في نسيج القصة، انتقل فيها الكاتب من الصياغة الواقعية في القصة بواسطة السرد والوصف والحوار إلى صياغة ذات ظلال شعرية رومانسية رمزية، في بناء صورة ولوحة مفككة الأوصال، ربما استسلاما لانسياب المشاعر وربما رغبة في غموض ما كما يلجأ إليه البعض للتمويه على القارئ، ليرفع من شأن القصة والقصيدة، وهو سلوك شاع وانتشر فاستنكره كثير من الكتاب والنقاد، فَعَبَّرَ الكاتب الإنكليزي (سومرست موم) عن طبيعته تعبيرا جيدا عندما قال: «هناك ضربان من الغموض .... أحدهما يعزى إلى الإهمال والآخر مقصود، فهناك من يكتنف الغموض كتاباته لأنه لم يتعلم كيف يكتب بوضوح...... وسبب آخر للغموض هو أن الكاتب نفسه غير متوثق** من معانيه، فشعوره بما يريد الإفصاح عنه ضعيف إما لضعف تفكيره أو لكسله، فمن الطبيعي ألا يجد التعبير الصادق لفكرة مشوشة، وما أسهل ما يتقمص هذا الضرب من الغموض لبوس التقصد العنيد، وبعض الكتاب الذين

---

* وهذا لا يلغي كونها صدى للتشاؤم والإحساس بالضياع كما نلمس ذلك من السياق.

(١) ١٤ قصة من مدينتي، كامل حسن المقهور، ص: ١٦١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٦٤.

** هكذا في الأصل، والمقصود: ضعيف التجربة وعدم وضوح الرؤية.

لا يفكرون بوضوح يحسبون أن لأفكارهم دلالات أعمق مما يبدو لأول وهلة. وهناك لون آخر من الغموض المقصود يتنكر في زيّ الأرستقراطية المقصورة على الخاصة، وهذا الضرب من الغموض ليس مجرد تظاهر فارغ فحسب وإنما هو قصير النظر أيضا [1]» ويضيف:أن تلك «الالتواءات اللغوية لم تكن سوى أدوات تنكّر لآراء جد مبتذلة» لذا حذر الكثير من الانخداع بالغموض الذي شاع ظنا من البعض بأنه علامة تفوّق في الفهم بينما لا يعدو الأمر محاولة من الكاتب أو الشاعر ليدخل «في روعنا أنه عظيم الشأن عن طريق استعمال الغموض المتعمد» [2].

لكن رغم ذلك يبقى الغموض في قصة (انشراح) محدودا، وقد استطاع الكاتب تصوير ما في نفس البطلة من طيبة ورقة ووداعة أثّرت في نفس الراوي، فحدث انسجام شفاف بينه وبين الصغيرة التي لم يتح لها عمرها الصغير التعرف على عالمه التعيس حيث يحرق عمره بين الأوراق والكأس والسيجارة، تحت ضغط عذابات الأيام ووطأتها عليه، في معاناته من وضعه الراكد ومن فقره المدقع حتى أنه لم يجد ذات مساء ما يشتري لها به (الشكولا) كي يقدمها إليها عندما يلقاها كما تعوّد، فاضطر للاستدانة من أجل بسمتها التي تزيل عنه الكدر وبعض الشجن. وهي تجربة إنسانية في جانبيها (البطلة- والرّاوي) صاغها الكاتب بأسلوب فيه خفة ورشاقة، التحمت فيه الواقعية بملامح الرومانسية حيث يثير موقع (البطلة) في نفس (الراوي) صورا فتلهبه مشاعر وأحاسيس مختلفة وهو أمر أكثر ارتباطا بالشكل أو الاتجاه مما سنعرض له في موضعه.

وهكذا تشترك الطفولة مع الأمومة في مسحة الألم والمعاناة في الحياة الاجتماعية، لكن يبقى الإحساس بذلك لدى الطفل كما بدت صورته في القصّة أخف قليلا، فهي طفولة تعلو الكآبة حياتها في مواضع فتعاني منغصات الحياة ومن وضعها العائلي والاجتماعي، وتبدو في مواضع أخرى طفولة وديعة تلقى الحياة ببراءة ورضى رغم ظروف الحياة الصعبة.

---

(١) تجربتي في الأدب والحياة، سومرست موم، ت: جعفر صادق الحليلي، ص: ٣٥، ٣٦.

(٢) التفكير المستقيم والتفكير الأعوج، روبرت ه. ثاولس، د: حسن سعيد الكرمي، ص: ١٤٧ سلسلة (عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أوت ١٩٧٩.

لكنها في جميع الحالات طفولة محرومة من بهجة الحياة تتهم لـديها الظـروف الملائمـة لبناء شخصية متوازنة في حياة اجتماعية مرحة، فهي محرومة مـن الحنـان الكـافي كـما أنهـا محرومة من وسائل التسلية والترفية مما يملأ حياتها بـشرا وينمّـي قـدراتها العقليـة ويفتّـق مهاراتها المختلفة، لأن ذلك يعد كماليا في محيط اجتماعي يعاني سـوء الـسياسة، كـما يعـاني التخلف الثقافى والاقتصادي والفكري والاجتماعي.

* * *

الباب الثاني

قضايا القصة الليبية بعد ١٩٧٠



تمهيد

قضايا القصة الليبية بعد ١٩٧٠م

ليس هناك فاصل أدبي قاطع بين فترة السبعينات وما قبلها تبعا للفاصل الزمني في (ليبيا) بين فترة ما قبل الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩م وما بعدها، لأن انعكاسات الوضع السياسي الجديد ونتائجه في الأدب بالخصوص بشكل متميز تحتاج إلى فترة مخاض تتحدّد فيها المواقف وتتّضح الرؤى وتتضح التجربة على مهل، كي يصوغ الكاتب رأيه في إبداعه بشكل ناضج في الظروف الجديدة المتطورة.

لكن من المؤكد أن التغيير السياسي في أواخر ١٩٦٩م سرعان ما تبعه تغييرات مختلفة في جميع المجالات: اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا بعض الشيء.

وأول ما يمكن ذكره في الجانب السياسي هو انفتاح القطر العربي الليبي على سائر أقطار الوطن العربي أولا وبلدان القارة الإفريقية والعالم الإسلامى ثانيا، فاعترى الواقع السياسي تطورات مختلفة في المستويين الداخل والخارج، فعلى المستوى الداخلي سرعان ما أمسى النظام شعبيا يطمع إلى إشراك كل فئات الشعب العربي الليبي وأفراده في اتخاذ القرار السياسي وفي سنّ السياسة الوطنية الداخلية والخارجية، كما أكّد ذلك «إعلان قيام سلطة الشعب»[1]، وكما عالجه أيضا (معمر القذافي) في الفصل الأول بالنصوص من «الكتاب الأخضر» الخاص بـ «حل مشكلة الديمقراطية».

حيث يسجّل المؤلف أنّ «الديمقراطية هي الحكم الشعبي وليست التعبير الشعبّي»[2] ومن ثمّ يرى بأنة «لا ديمقراطية من دون مؤتمرات شعبية»[3] ممّا يلغي في نظره النيابة عن

---

(١) الصادر عن مؤتمر الشعب العام بتاريخ: ١٢ ربيع الأول ١٣٩٧هـ الموافق ٢ مارس ١٩٧٧م.

(٢) الكتاب الأخضر، الفصل الأول (حل مشكلة الديمقراطية)، ص: ٦٧، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٤٨.

(الشعب) بواسطة هيئة أو مجلس، لأنه يرى أنّ المجلس النيابي تمثيل خادع للشعب» [1] و«التمثيل تدجيل» [2] لكون الاستفتاء في ذاته تدجيل على الديمقراطية» [3].

لكن معالجة هذا الموضوع وتحليله في إطار سياسي يخرج عن نطاق هذا البحث ويندرج في إطار البحوث السياسية المتخصصّة للأخذ بأسباب ونتائج مختلفة على الساحة الليبية وعلاقاتها بالعالم الخارجي: عربيا وإفريقيا وإسلاميا وعالميا في النهاية.

غير أنّه تنبغي الإشارة هنا إلى بعض الممارسات الرديئة من البعض التي وصف أحد الكتّاب الليبيين أصحابها بـ«الوصوليين والزنادقة وأدعياء الثورة» [4] ثم يضيف هذا الكاتب بعد ذلك لهجة ساخطة وإحساساً بالغيرة على وطنه: «مخجل هذا الموقف الذي تقفه بعض اللجان الشعبية ومزر وضعها ومميت تخبّطها، تشنجات المرضى وغيّ الزناقة» [5] ورد هذا في حديث يخاطب فيه الكاتب على صفحات جريدة «الجهاد» [6] العقيد (معمر القذافي) قائلا: «إنّك بدأت الإطلاق الأولى، وأنت الذي يعرف أوامر السيطرة على النار، فكثافة نيران اللجان الشعبية أشعلت حتى الأخضر وبدأت في إصابة بعض المواطنين بأضرار بالغة» [7] و «هل يدور بذهنك يا سيدي ما يدور بذهن اللجنة الشعبية التي زوّرت الأختام؟ أو الذي يدور في ذهن المواطن الذي أخرج بكلتا يديه رئيسه الشاب والمتخرج -رغم أنفه- من الجامعات العالمية؟ أين السبيل أيها الصديق

(١) المصدر السابق، ص: ١١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٥ و ٤٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٩.

(٤) رفاق في رحلة سفر، سيّد قذاف الدّم، ص: ٧٩، ط١ الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

(٥) المرجع السابق، ص: ٨٠.

(٦) نشر المقال أصلا في جريدة الجهاد، عدد: ١٦/ ١/ ١٩٧٤، ثم جمع مع مقالات أخرى في هذا الكتاب.

(٧) رفاق في رحلة سفر، سيّد قذاف الدّم، ص: ٨٣.

العزيز»[1] ثم يضيف «فاللجان الشعبية أخذت طريقا جانبيا لم تحـدّده لهـا عـلى الخريطـة، فهي تسير في صحراء قاحلة ليس فيهـا أدنـى قرينـة دالـة عـلى وجـود اتّجـاه.. اللهـم إلا وجودك»[2]. وهو رأي جريء نادر في الكتابات الليبية.

بل هناك من لايخفي معارضته الشديدة للدّعم الذي تقدّمـه ليبيـا لحركـات التحـرر وخارجها ممّا يعبّر عن قصور نظر عند فئة قليلة من المواطنين لكن يبقى الحكم الموضوعي النهائي على النتائج المتكاملة للتغيير من نظام ملكي إلى جمهوري فجماهيري[3] عملا لم يحن أوانه بعد أيضا. وهذا لا يمنعنا من تأكيد الدور الجيّد المؤثّر لليبيـا في عهـدها الجمهـوري والجماهيري، فبينما كانت (ليبيا) قابعة بعيدا عن الصراع الـدولي أمـست ذات دور نـشيط حيوي، وبرزت لها مواقف مؤثرة في الـساحة العربيـة والإفريقـة والإسـلامية والدوليـة عموما ممّا يعني الباحثين في السياسة العالمية وتفاعلاتها، وما تموج به من صراع وتكتلات جهوية ودولية ومعسكرات أيديولوجية ومصالح اقتصادية واستراتيجية.

وقد تبع التغيير السياسي تغيير اجتماعي فقد أتيحت فرص الحياة لجميع أبناء الشعب العربي الليبي بالعمل على إغناء حاجات المواطنين في الغذاء والتعليم والسكن، وتوسـيع المرافق الاجتماعية والعناية بها مثل الصحة والمواصـلات، كـما بـدأ يـبرز نـشاط المـرأة في مختلف الميادين خاصة في التعليم والـصحافة، فكتبـت هـذه في الـدعوة إلى الخـروج مـن التخلف والإسهام الجاد في بناء الوطن سواء بالعمل على ترقية الحياة المنزلية أو بالمـشاركة في الحياة العامة أو بهما معا، وقد اتّضح جانب من ذلك في بعض الأعمال القصصية للمرأة نفسها بعد ١٩٧٠م.

وقد شمل التطور الاجتماعي تطورا اقتصاديا ازدادت فيه الرغبة في الكسب والتطلّع إلى الثّراء أهمية بين المواطنين، وهو الاتجاه الذي شجعته الثورة في البداية ثم بدأت تتراجع عنه، لكنه بقي متمكنا من النفوس، فانـدفع كثـير مـن فئـات مختلفـة إلى امتطـاء الطريـق

---

(١) المرجع السابق، ص: ٨١.

(٢) المرجع السابق، ص: ٨٣.

(٣) بعد ١٩٦٩ حملت (ليبيا) اسم (الجمهورية العربية الليبية) وابتداء من مارس ١٩٧٧ صـار اسـمها: (الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية).

الأسهل للربح أو للوصول إلى مواقع المسؤولية بحثا عن مكانة أو مغنم [1]، فحاول النظام وقف الموجة وشرع في أواخر السبعينات ينحو نحواً جديداً حتى يوقف هذا التّطلّع إلى الثراء غير المشروع والميل إلى الاستغلال، وبدأ يطبّق أفكار (القذافي) الواردة في الفصلين (الجزئين) الثاني والثالث[2] من (الكتاب الأخضر) فأممت التجارة الخارجية وتبعتها تأميمات واسعة للقطاع الخاصة في التجارة، وشمل ذلك كلّ ما يشتم فيه استغلال للمواطن، أو يتحكّم في حاجته الأساسية، وهي الفكرة الكامنة وراء انتزاع الأملاك الزائدة عن حاجة أصحابها لتصبح ملكا لساكنيها بعد ما كانوا يسكنونها مقابل إيجار يدفعونه لمالكيها الأصليين. أما في الجانب الثقافي فقد أمسى التعليم –في مقدمته– أكثر شيوعاً، فأتيحت فرص أكثر للدراسة في الداخل وفي الخارج، كما حظيت حركة الطبع والتوزيع باهتمام كبير، فنشطت وسائل الطبع والنشر نشاطا واسعا، فأوصلت المطبوعات الليبية (خاصة المجلات والجرائد) إلى الأقطار العربية وخارجها.

وهذا الجانب الإعلاني وما يرتبط به من كتابات أدبية في شكلها التعبوي السياسي هو ما شغل بعض الكتّاب واستقطبهم إلى مواقع العمل، فجعل بعضهم ينساق إلى التّزلّف ويتّجه إلى حمل أطباق المديح، بمناسبة ومن دون مناسبة، لكل إنسان صفعته آلة التصوير ووضعته الظروف دون أن يدري تحت الأضواء، مركزا كتابته على الأشياء البسيطة والتافهة والبعيدة متجاهلا –مع سبق الإصرار– ما يدور تحت قدميه»[3] فيدين الكاتب هنا هذه الفئة من محترفي الكتابة التزلّفية وهو يوجّه كلامه (للعقيد القذافي) محذّرا ضمنيا من خطرها على الثورة: «سأضع قلمي في أعين الزنادقة الذين يكتبون عنك (القذافي)

(١) وهو ما وجد صداه سلوك الطلاب الجامعيين أنفسهم حيث غدوا على علم بالأسماء التي تحملها (مغازات) تجارية، يعرفون عناوينها ومعروضاتها بينما يجهلون: أنّ أسماء مماثلة تماما (أعني اسما ولقبا) هي أسماء لكتاب ليبيين يحتلون الدرجة الأولى.
انظر استطلاعا في جريدة «الأسبوع الثقافي» الصادرة يوم ١٧ ديسمبر ١٩٧٩، في تحقيق أجرته لمعرفة ما يقرأ الطلبة الليبيون.

(٢) يتعلق الفصل الثاني ب«حل المشكل الاقتصادي» أي تبني (الاشتراكية) أما الفصل الثالث فعن «الركن الاجتماعي» الخاص بالأسرة والقبيلة، والأمة والمرأة، والأقليات والسود، إلى آخر ما هنالك.

(٣) رفاق في رحلة سفر، سيّد قذاف الدّم: ص ٨١.

كلاما يناقض ما يقولونه في جلساتهم السرية ليكسبوا به بطولة أمام الرجعيين وضعاف النفوس»[1] وقد جعل هذا الوضع كتّابا آخرين يلتزمون الصمت، لكنه لم يصرف نهائيا بعض الكتاب فواصلوا الإنتاج الأدبي الهادي من دون ضجيج إعلامي، غير صرير القلم.

لكن (معمر القذافي)علّل توقف بعض الكتّاب عن الكتابة — عند تدخّله في (أسبوع الأدب الثوري)[2] بالجماهيرية نوفمبر ١٩٧٩ — علّله بقوله: «إنّ توقّف، بعض الكتاب الليبيين عن الكتابة بعد الثورة يرجع إلى أنهم كانوا يكتبون للثورة ويحلمون بها، وبعد أن قامت الثورة توقفوا عن الكتابة، لأن الحلم الذي كانوا يكتبون من أجله قد تحقّق»[3].

لكننا نعتقدأن مسؤولية الكتاب هنا تزداد دقة عن ذي قبل لأن «الأديب أشمل من السياسة، بمعنى أنّ دوره السياسي غير محدود وغير مشروط، إذ أنّ عملية الوعي عنده تتجاوز المراحل السياسية التي قد يفترض أن يقف دوره عندها، ذلك أنّ التناقض الذي يبدو وكأنّه قد حلّ بالنسبة للآخرين هو في نظره توليدلتناقض جديد يتطلب مرحلة قد تطول كي يحل، وبالتالي فهو يعني تواصل التناقضات وتتابع الحلول، ومن ثم فهو على غير استعدا لأن يكون كاذبا في مرحلة وصادقا في مرحلة تتلوها أو العكس، هو يعرف تماما أنّ الثورات في حالة فعل مستمر، وهي بالتالي تحل تناقضات لتولّد تناقضات جديدة تعمل على حلها أيضا، أي أنّ هناك ما نسمية بالثورة المستمرة »[4].

غير أنّ كاتب القصة بعد الثورة (١٩٦٩) كأنما شعر بأنّه قال كل ما يتعلق بالاستعمار ونتائجه الاجتماعية في القطر، فتراجع هذا الاتجاه في هذه الفترة، وتطوّرت منه قضايا جديدة.

---

(١) المرجع السابق: ص: ٨٥.

(٢) وهو الأسبوع الذي نظمه اتحاد الأدباء الليبيين، في طرابلس، بالجماهيرية (من ٢٤ نوفمبر ١٩٧٩ إلى ٢٨ منه).

(٣) انظر كلمة القذافي في مجلة «الفصول الأربعة» فصلية، اتحاد الأدباء الليبية ، سنة: ٢، عدد: ٨، ١٩٧٩.

(٤) انظر هذا الرأي للكاتب العربي الليبي عبد الله القويري: في استجواب معه في مجلة (الثقافة العربية) العدد: ٩، السنة: ٥ رمضان — شوال ١٣٩٨ هـ (سبتمبر ١٩٧٨)- انظر رأيه حول الموضوع أيضا في كتابه: (طاحونة الشيء المعتاد) ص٩، ط٢ دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.

وإذا كنا سنرى في هذه الفترة بعض التطور والتحول القليل في مضامين وأسلوب التناول -رغم قلة الإنتاج القصصي- فإنّ ذلك لا ينفي أنّ هناك امتداد المضامين سابقة تستمد؛ فبقيت القصة منصبة عن الواقع كما بقي للإحساس الرومانسي لدى القصاص وجوده في كتابات بعض القصاصين، فكان هناك استمرار طبيعي للاتجاه الرومانسي والواقعي من فترة ما قبل الثورة إلى ما بعدها، مما سنعرض له في فصل لاحق مع ما ظهر في مجال الشكل المتصل بالقصة القصيرة بعد ١٩٧٠.

أما في هذا الباب الثاني فنتوقف عند أهم ما تناولته القصة الليبية القصيرة في هذه الفترة، أي بعد: ١٩٧٠م.

ففي قراءاتنا للإنتاج القصصي بالقطر العربي الليبي بعد ١٩٧٠ نجد عنصرين أساسيين تدور حولهما قضايا القصة الليبية في هذه الفترة، أولهما متطور عن مضمون سابق شاع في القصة قبل هذه الفترة، وثانيهما جديد تماما. الأول هو موضوع المرأة المعاصرة التي أصبحت في وضع جديد فاختلف موقعها ودورها وهمومها بعد ١٩٧٠ كما اختلفت النظرة إليها بعض الشيء، فهي زيادة على كونها أما فهي طالبة في مراحل التعليم كلها أو عاملة نشيطة وأديبة أيضا لها رأيها في دور المرأة ومكانتها الاجتماعية. أما العنصر الثاني فهو القضية الفلسطينية، حيث تبرز قضية فلسطين برزوا متميزا في الإنتاج القصصي الليبي، فصار الكاتب العربي الليبي أكثر وعيا ببعدها القومي في الصراع بين العرب وإسرائيل ثم في الصراع الدولي، وقد عمقت حرب حزيران (جوان) ١٩٦٧م إحساسه الجاد بضعف الكفاءة العربية عسكريا وسياسيا، وضعف الصف العربي والإسلامي في الساحة الدولية، كما أمسى شعوره بالطغيان الإسرائيلي شديدا ، شجّعته أنظمة عربية مهترئة: بجيوشها (الكارتونية) المتفسّخة، وحكّامها المغرورين الضالين، في (النعيم الدنيوي الرخيص) غارقون وعلى هموم بناء مستقبل الأمة ساهون، صمّ بكم عمي فهم لا يعقلون.

* * *

الفصل الأول
قضايا المرأة المعاصرة

لم تبق المرأة وقضاياها في القصة الليبية بعد ١٩٧٠ مجرد بائسة متسولة لانعدام الرعاية الاجتماعية لتنزلق في الانحراف لظروف تتصل بالزوج مثل موته أو غير ذلك، وتنتهي إلى الجنون ثم الموت بعد فقدان ابنها والمطلقة تسلقها الألسنة وهي تعاني الإعالة لصغارها كما رأينا حالها قبل ١٩٧٠ بل اختلفت نوعية الهموم والاهتمامات وإن بقيت معاناتها في العمل وفي الحياة اليومية، فاختلف وضعها بعد الثورة عن وضعها قبلها نتيجة التغيير الحاصل في مختلف المجالات حيث صار حظها من التعليم أكثر ومشاركتها في الحياة أوسع، فاختلفت لذلك شخصيتها وهمومها كما انعكست في القصة أثناء هذه الفترة.

ففي قصة: «هي والكلاب»[1] (لإبراهيم الكوني) تبرز في الحياة الاجتماعية البطلة (ليلى) أستاذة جامعية شابة تحدوها رغبة جامحة تتسم بالتهور والاستعجال في أن تعيش المرأة في مجتمعها حياة سعيدة عاملة نشيطة محترمة، وفي نفسها إصرار على تحدي التقاليد والإسهام في توعية المرأة واستقلاليتها.

فبعد زواجها بأحمد قضيا شهرين في (باريس) — اعتبر الكاتب شهري العسل حباً — وعند العودة لم يستطع إقناعها بالحد من اندفاعها في مجاراة الأوربيات، حيث أكدت له أنّه لا فرق بينها وبين الأوربيات وهي التي قرأت ما قرأن في الفلسفة والأدب، ولم تجد محاولته معها لتأكيد ما هنالك من فروق واختلاف بين المجتمعات في النظر إلى المرأة وما يفرض عليها ذلك من قيود ينبغي اعتبارها ومراعاتها هنا، كما ينبهها زميلها (عباس المصراتي) إلى العواقب غير السليمة التي ستترتب عن عنادها: «مصيبتك أنك عنيدة وستدفعين الثمن»[2].

---

(١) مجموعة (الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة): ص٥، دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٤م.

(٢) المصدر السابق: ص١٤.

وقد أحست في إحدى الليالي بقيمة ما قاله لها كل من زوجها (أحمد) وزميلها (عباس المصراتي) فقد بقيت (ليلى) تنتظر الحافلة في المدينة حتى العاشرة ليلا بعد ما أصاب عطب السيارة التي اعتادت أن تستقلها، فوجدت نفسها عرضة لمضايقات شتى، حين رأت قربها شابا «كذيب جائع يبدو في الظلام ككلب أجرب»[1] وسرعان ما تطور الأمر فشرعت «تواجه الغزل التقليدي من ذئاب الشوارع الساهرة على الدوام»[2] فتقدم منها واحد يقترح عليها مرافقته إلى بيت صديق له يملك سيارة في استطاعته أن يوصلها إلى مسكنها، فاستدارت لتبتعد عنه ثم انطلقت عبر شارع (عمر المختار) في طرابلس، لكنها لا تلبث حتى تشعر بخطر محدق في كمين نصبه لها جماعة من الأشرار، انطلقت أقدامهم «نحوها في ركض جماعي كوحش» أسطوري جاع مليون عام يطارد فريسة سقطت من السماء فجأة، تدافعوا، اقتربوا .. اقتربوا، التفتت في ذعر هائل، ركضت، تقطعت أنفاسها، ركضت تكلست قدماها، تصلبت ساقاها»[3] فسقط منها خلال الركض -عندما انفتحت حقيبتها- كيس النقود وأدوات الزينة، كما سقط موضوع المحاضرة: «خطوات نحو تحرر المرأة الليبية»، ولم تتوقف عن الركض والأشرار يلاحقونها حتى وصلت متجر عطور لايزال مفتوحا وهناك انهارت فوق مقعد خشبي بلا استئذان»[4] فاستبشرت خيرا من صاحبه وهي ترى السبحة في يده: «حمدت الله على أنه مازال الضمير في الوجود، والصالحون لم يغيبوا من وجه الدنيا»[5] وذكرت له أنها مطاردة أملا في مساعدته للوصول إلى بيتها، غير أنّ رغبته الدنيئة بدوره تحاصر (ليلى) ويحاول التمويه وصولا إلى غايته برضاها، فأبدى استعداده لأن يخصها بغرفته الملحقة بالدكان في الداخل لقضاء ليلتها متظاهرا بالبراءة: «بالإمكان أن تنامي هنا حتى الصباح، ثمة غرفة بالداخل».

تنحنح وهو يرى الشك والاستنكار يطفحان من عينيها، ولكي يضرب حولها حصارا أردف بلهجة حاول أن تكون بريئة:

- سأفترش أنا حصيرة هنا في المتجر.

---

(١) المصدر السابق: ص٧.

(٢) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق: ٨، ٩.

(٤) المصدر السابق: ص ٩.

(٥) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

انتفضت تقاوم كعصفور وقع في قفص:

- لا .. لا.. يجب أن أذهب زوجي ينتظرني»[1]

لقد كانت حركاته مصدر ريبتها، تؤكدها نظراته الشرهة المعبرة عن رغبة آثمة، فطلبت منه استدعاء الشرطة لتأمين وصولها إلى بيت زوجها ففعل بعد يأسه من الظفر بمطلبه. لكن حين وصلت سيارة الشرطة ونزل منها ضابط الأمن وجدت نفسها أمام رغبة أخرى في الإثم، كانت تعرب عنها حركات الضابط وتصّرفه وكلامه: «أخرج علبة سجائره من جيبه، دفعها نحوها ومشروع ابتسامته يسبقه إليها ليتحوّل إلى شبه ضحكة مكتومة. أسرعت تنفي عن نفسها تهمة التدخين كأنها تنفي بذلك عن نفسها (أشياء أخرى)، تكمن وراء التدخين، كأنها تهرب من خيوط عنكبوتية بدأت تلتف حول رقبتها»[2] فيشرع هو ينفث دخان سيجارته متجاهلا صاحب الدكان فيسألها عن مكان سكنها:

«- أين تسكنين؟

- في النهضة الخضراء.

- حسنا.. هيا بنا.

نهض محاولا أن يكسي وجهه بستار من الجدية والصرامة ولكن التآمر يطل من عينيه»[3] فتجد نفسها من جديد أمام رغبة شريرية أخرى، فتطلب منه الاكتفاء باستدعاء سيارة أجرة، فبدر من حركاته ما يعبر عن غضب من موقفها، وتبادل مع صاحب المتجر نظرة خاصة تحمل معنى العتاب أو الاحتجاج على طلبه، فقال التاجر على إثرها:

«- هي التي طلبت الاتصال بالبوليس، اسألها.

نقل الضابط نظراته بينهما كاظما غيظا عاصفا، ثم قال لهجة آمره:

- اطلب لها تاكسي»[4].

---

(١) المصدر السابق: ص: ١١.

(٢) المصدر السابق: ص:١٢.

(٣) المصدر السابق: ص: ١٣.

(٤) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

ولم يطل انتظار سيارة الأجرة، فأصدر (الضابط) أمره لصاحبها بخبث وغدر:

«- أوصلها الهضبة الخضراء.

ثم غمز بعينه! »[1]

هكذا يتربص بها الأذى في كل مرحلة وكأنما تآمر عليها الجميع، فتلوح نفس الرغبة الآثمة في عيني صاحب السيارة بعدما تلقى (الإشارة الخضراء) من ضابط الأمن، فعمل للايقاع بها:

«عند باب بن غشير:

انحرفت العربة نحو اليسار في انعطافة جنونية، وانطلقت في الظلام عبر طريق تحيط به الأشجار السامقة والكثيفة من الجانبين، صعقت من فرط الذهول صمتت كأنها استسلمت.

ثم استجمعت كل قواها وصرخت:

- توقّف، قلت لك خفّف من السرعة.

ويبدو أنه انتبه إلى ما في حدة لهجتها من استنكار. قال دون أن يلتفت:

- أعرف .. أعرف الطريق الرئيسية نحو الهضبة مقفلة، سألف من طريق خلفية أعرفها.

عاد يزيد من السرعة، ولكنها:

- توقّف .. سأنزل.

داس على البنزين أكثر.

- توقّف .. سأنزل.

العربة تنطلق بسرعة أكثر جنونا.

- توقّف .. هل أنت أطرش؟

العربة تسابق الريح .. تطير في الهواء.

- توقّف .. يا مجنون!!

---

(١) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

و ... أمسكت برقبته»[1]

وتنتهي إلى بيتها متأخرة بعد كمائن مختلفة، وشاعت كتمان الحقيقة على زوجها متذرعة بتأخر الحافلة، وصدّق ذلك ثقة بها، واستغرق في نومه خالي الذهن من الظنون السيئة، هادئ البال، لا شيء يعكر نومه، لكنها هي التي لم تذق طعما للنوم في ليلتها تلك «ظلت طوال الليل تبحلق في السقف فلقد أحسّت ولأول مرة أيضا أنها قد خسرت شيئا — فقدت شيئا كبيرا، جدار خرافي انهار في أعماقها- حلم ما أو شيء أكبر من ذلك»[2] حيث شعرت (البطلة) بصدمة نفسية عنيفة سلبتها النوم وألقت بها في مخالب الأرق، تقارن بين تجربتها المريرة وآمالها الصرعى فمضت تعيد النظر في تفكيرها وفي نظرتها للواقع وللمستقبل.

فجسّد الحدث تجربة قاسية للبطلة في ليلة واحدة مع الحياة كشفت لها عن مستوى مجتمعها، فبدأت تدرك ما يلزم فيه من وقت للانتظار كي يغيّر ما به من تفكير، مما يتطلب جهودا تغيّر من تفكير الناس وسلوكهم ولا تكتفي بالمظهر الخارجي.

لقد خسرت ليلى (البطلة) أملها في الخروج السريع بالمرأة من التخلف إلى حياة نشيطة كريمة في محيط يحترمها ويوفّر لها أسباب الأمن والكرامة، وصارت على قناعة بأنّ ذلك كان حلما وهميا، لأن الشروع في العمل من أجل تغيير المحيط بدا أكثر ضرورة قبل أي عمل آخر، ففي محيط متخلّف، تسيطر على معظمه الأمية في الحرف والفكر وتتحكم فيه تقاليد بدائية يصعب على المرأة أن تحظى باحترامه وتقديره في الحياة العملية، لأنه محيط ينظر إلى المرأة بصفة عامة وإلى المرأة العربية بصفة أخص نظرة مشبعة باحتدام الغريزة الحيوانية فهي في مثل هذا المحيط ليست إنسانا له كرامته ودوره في الحياة بل هي مجرد شيء يشتهى: «سيقان مرمر، كتلة بلّور»[3] ومن هنا يمسي إحساسها شديدا بالمضايقات التي تتربص بها في كل زاوية، فتكون النظرة من النفوس المريضة إلى المرأة مقرونة بالتفكير في الرذيلة والإثم، فحتى أصحاب السيارات المنطلقة في شكل جنوني تجتذبهم البطلة (ليلى) واقفة تنتظر الحافلة، فيسارعون إلى كبح سياراتهم وقد لمعت عيونهم بوميض الرغبة الصاخبة:

---

(١) المصدر السابق: ص١٥.

(٢) الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة. إبراهيم الكوني، ص: ١٦.

(٣) المصدر السابق: ص:٧.

«سائقو السيارات الخاصة المارقة بسرعة وميض البرق يفرملون، يلدغونها بنظراتهم، عيونهم تلمع بوميض لاهب، نظراتهم تعرّيها، لها وخز الإبر على لحمها ولزوجة بطن الأفعى»[1].

فتجد البطلة نفسها بصفتها امرأة محاصرة من الجميع، ولم تشفع لها استقامتها وجديتها في عملها وسلوكها السليم في مجتمع متخلف، ثمّ لا تكاد تفلت من تجمّع الشباب المتسكع الذي يأكله الفراغ حتى تقع بين مخلبي التاجر الذي حاول تغطية غرضه الدنيء بمسبحته ومظهره العام: «داعب حبات المسبحة، تلصّصت مقلتاه عبر النظارة البيضاء تتفحص تقاطيع جسدها من تحت لفوق، لأول مرة تكتشف أنّه يلبس نظارة»[2] ولذا كان الألم شديدا في نفسه حين أحسّ بالعصفور يفلت من شبّاكه بعد ما طلبت منه (ليلى) استدعاء الأمن: «استمر يحاصرها، يأكلها»[3] لكن ضابط الأمن تخلّى من البداية عن جديته، فكان ذلك بمثابة (طعم) لاستدارجها إلى الفخ: «رقّت ملامح وجهه الصارمة وطفح بمشروع ابتسامة ودودة»[4].

أما سائق سيارة الأجرة فليس في ملامحه ما يغير الصورة التي ازدادت قتامة من خلال الشخصيات وسلوكها، فمنظر وحده كان كفيلا بالإيحاء بطبعه وشخصيته: «رجل بدين قصير القامة مفلطح الشفتين لا تستطيع إلا أن تشعر نحوه بالعداء لمجرد رؤيتك له»[5].

فيدين الكاتب من خلال هذا الموقف التّديّن الكاذب واتخاذ المظاهر الدينية من البعض واجهة يتسترون خلفها من أجل الوصول إلى غاياتهم، كما يدين ضابط الأمن المنتظر منه الاستقامة في السلوك والوفاء لمهنته، لخنق كل نزوة مهما كانت قوتها خاصة أثناء ممارسة وظيفته، حيث أخلّ بذلك وأسلم (البطلة) حين فشل في الوصول إلى غرضه منها إلى ذئب آخر أعطاه الإشارة الخضراء كي يجعله يأمن أية عاقبة سوء.

---

(١) المصدر السابق: ص٨.

(٢) المصدر السابق: ص ١١.

(٣) المصدر السابق: ص ١٢.

(٤) المصدر السابق: نفس الصفحة.

(٥) المصدر السابق: ص: ١٣.

هؤلاء جميعا يمثلون فئات مختلفة من المجتمع، أبدى القاص بوضوح مستواها الاجتماعي المتدنّي، وضعف أخلاقها بل شراستها وشهوانيتها في النظر إلى المرأة من خلال البطلة التي بدت كعصفور شريد في غابة من الأشرار.

هكذا تتخبط البطلة في هذا المحيط كعصفور مهيض الجناح يقاوم بضراوة السقوط في الأشراك والفخخ المنصوبة في كل الزوايا والمواقع بأيدي «كلاب» في ثياب بشر يعج بهم مجتمعها، وهم حصاد التخلف والانحطاط في التفكير والسلوك، وقد أدان الكاتب من خلال موقفه من (البطلة) المحيط المتخلّف في تعامله مع المرأة، وهو محيط حسبته (ليلى) في أول الأمر بتصورها المتطرف نحو التحرر السريع في مجتمع عربي محافظ حسبته محيطا قابلا للتغيير السريع حسب هواها هي، لكنها تواجه إرثاً من التقاليد غير السليمة وبتخلف اجتماعي بقي عائقا لكثير من خطوات التغيير.

ومن هنا كانت خيبة (البطلة) حيث غمرها إحساس في النهاية بأنها فقدت شيئا مهما في حياتها، هذا الشيء يتمثل في طموحها الجارف لخروج المرأة العربية الليبية من التخلف الذي تعانيه بمساهمتها في الحياة الاجتماعية والوطنية من دون مضايقات، حتى بالغت في هذا الطموح الجارف.

وبدأت معالم هذه الخيبة واضحة منذ أن فقدت محاضرتها، أو تقريرها المعنون ب «خطوات نحو تحرر المرأة الليبية» عندما كان يطاردها الشبان المتسكعون ليلا، فشاء الكاتب أن يضيع منها التقرير في هذا الظرف ليوعز بضياع أملها في التغيير المنشود كما تريده هي *من خلال تصورها* لمحيطها، وقد كانت تنظر إليه بتصور امرأة غربية بفعل تأثرها بالمرأة الفرنسية في باريس، وتلغي من الأذهان الفروق بين مجتمع غربي له مستواه الحضاري وظروفه الخاصة وبين مجتمع عربي لا يزال كامنا في لاشعوره بأن المرأة عورة ينبغي أن تستر، وفي ظهورها غواية لاراد لسلطانها خاصة في مثل هذا الظرف الزماني (الليلا) الذي جرت فيه هذه القصة، وقد أخذت (ليلى) نفسها مقياسا للمرأة الليبية معرضة عن التفكير في المحيط الذي تتعامل معه، فحين نبّهها زوجها إلى المخاطر المتوقعة لها نتيجة لتطرفها اكتفت بمقارنة نفسها هي فقط بالمرأة الأوربية، فقد تعلمت مثل المرأة الأوربية، وقرأت كتابات أمثال «نيتشة» و«هيمنجواي» و «سارتر» كما قرأتهم المرأة الأوربية فتسهو (البطلة) بذلك عن مراعاة واقعها ضمن محيطها الذي لا يستقيم فيه وضع للمرأة إلا حين يتحرر المجتمع من التقاليد المتخلفة من رواسب التفكير الجامد

الذي يفهم الحقائق مقلوبة أو يعمل على تشويهها، فلا يرى في خروج المرأة العاملة محاولة للإسهام في الحياة لقهر التخلّف الاقتصادي والاجتماعي، بل يتصورها منحلة ذات انسياق في مهاوي الإثم والرذيلة.

وهو ما عبر عنه زميل (البطلة) -عباس المصراتي- حين أكد لها أنّ: «التحرر في مجتمع إقطاعي متخلف كمجتمعنا هو تحرر مفتعل وغير أصيل»[1] ومن هنا يصعب على المرأة العربية حتى في مستوى البطلة أن تتحرك في مجتمعها وفق أهوائها، فهي مجبرة على مراعاة كثير من الاعتبارات، لأن كل حركة منها في المجتمع محسوبة، لذلك تتضخم كل هفوة أو زلّة منها مهما كان صغر حجمها في الواقع، كما قد تؤّول تصرفاتها بما ليس في نيتها، فسهر (البطلة) عند عمتها مثلا سلوك اجتماعي اضطرها للتأخّر، ففهم الآخرون من وجودها في الشارع بمفردها ليلا دليلا على انحرافها، ومن هنا جاءت محنتها في هذه التجربة مع الحياة.

وقد ظهر من البطلة في البداية تطرف وإصرار على المواجهة، فهي لا تكتفي بدعوة المرأة للمساهمة في الحياة اليومية من أجل رفاهية الأسرة وبناء الوطن بل هي تبالغ في تطرفها فتجري وراء مظاهر «الموضة» وتمارس الاختلاط بالرجال وتدمن السهر مع الصديقات، كما يقول الكاتب، مثلها الأعلى في ذلك كثير من الأوربيات — وليس كل الأوربيات طبعا- لأن من الأوربيات المتّزنات من تحتاط في آرائها وتقتصد في استجابتها للتغيير وتحرص على التزام وقار يوفر لها هيبتها وكرامتها.

لذا يبدو لنا أنّ (البطالة) ليست في حقيقة أمرها: مثقفة متزنة تستلهم واقعها وتعمل على تطويره بأناة وعقلانية، بل هي مندفعة اندفاع المراهقات، مبهورةبعض الأوربيات في اندفاعهن وراء كل جديد مثير، وهو ما يعبر عن عدم نضج البطلة لأن التحرر والتقدم يعني قبل كل شيء السيطرة على النزوات والرغبات المشطة كما يعني التفكير الناضج والسلوك المتّزن، فقبل إن يتحرر المرء من القيم السائدة والتقاليد الجائرة عليه أن يتحرر من سيطرة ميوله وأهوائه وتحكّم نزواته في سلوكه، فتتجاوز عملية التحرر بذلك القشور والرؤية السطحية للأمور إلى ما يتحكم في تفكير الأشخاص وسلوكهم من رؤى حضارية وقيم إنسانية غير منفصلة عن واقعهم ولا غريبة عن مجتمعهم.

---

(١) المصدر السابق: ص١٤.

ويتضح من المعادلة أنّ إدانة الكاتب مزدوجة، إدانة لظاهرة في المحيط وإدانة للبطلة، تأتي تلك الإدانة في الدرجة الأولى لبعض الفئات في المحيط الاجتماعي، وهي الفئات التي ينصرف إليها اسم «الكلاب» من عنوان القصة، وهو ما يتمثل في العناصر التي ضيّقت الخناق على البطلة في حدث القصة، وأكدت بسلوكها مدى ما تعانيه المرأة العاملة في مجتمع متخلف، وهي شخصيات تعيش في عصر حديث بعقلية متخلفة، فبقيت نظرتها إلى المرأة منحطة تقترن بالإثم والرذيلة.

أما إدانة الكاتب للبطلة فقد تمثّلت في التركيز على اندفاعها في آرائها وأفكارها حتى بدت في حالة الاندفاع تلك كمراهقة يملأها الغرور والطيش وتتحكم فيها النزوات الشخصية في منأى عن سلطان العقل المتزن والحكمة والمنطق وصواب النظر في رؤية الأمور ومعالجتها، رغم أنها تحاول الظهور في مظهر الجادة كما تؤكد ذلك لزوجها: «أنا امرأة جادة برغم السهر والموضة، وأنت تعرف» (1) ومن خلال ذلك تبدو رؤية الكاتب متزنة تتمثل في ضرورة النهوض بالمحيط ثقافيا واجتماعيا، لتستعيد المرأة مكانتها المحترمة، كربة بيت وكعاملة نشيطة في الحياة، سوية السلوك سعيدة بوضعها في مجتمعها. ولا يتحقق ذلك في مجتمع متخلف برؤية غريبة يستورد الأفكار والقيم دون أن ينقحها من غرب له قيمه وتقاليده.

وقد صاغ الكاتب قصته كما اتضح في التحليل بأسلوب اعتمد فيه أساسا السرد والوصف بلغة سريعة خالية من الضعف والرتابة والتكرار، فيها حيوية بحيث تقصر فيها الجملة وتتلاحق الصور: «فرملت العربة ونزل منها ضابط برتبة ملازم، تقدم نحو مدخل المتجر .. وقف في مواجهتها، رقّت ملامح وجهه الصارمة وطفح بمشروع ابتسامة ودودة تقدم إلى الداخل وجذب كرسيا بلا استئذان كأنّه في مملكته يتصرف بحرية» (2) لكنه أسلوب لا يخلو من الشروح غير الضرورية والتعاليق الزائدة كما نرى في قوله «كأنّه في مملكته يتصرف بحرية».

أمّا ما ورد في القصة من حوار فقد كان قليلاً، لم يقحم في السرد والوصف بل نما منه، وجاء معبرا عن الموقف ليس فيه إطالة ولا تمطيط في الجمل والتعابير فعكس الإحساس

---

(1) المصدر السابق، ص: ١٤.

(2) المصدر السابق، ص: ١٢

باللحظة كما نرى في موقف (البطلة) مع ضابط الأمن الذي أراد استدراجها إلى الفخ بسيجارة فقالت:

- لا .. لا .. شكرا، لا أطيق التدخين.

سحب ابتسامته مع علبة سجائره، نزع لنفسه سيجارة متجاهلا صاحب المتجر كليا، نفث الدخان في حلقات صغيرة وتابعها ببصره قبل إن يتساءل:

- أين تسكنين؟

- في الهضبة الخضراء؟

- حسنا هيا بنا!» [1]

لكن ملامحه الشريرة ونظراته الطافحة بالرغبة في الإثم، وحركاته المريبة جعلها ترفض الذهاب معه بعد ما لاح لها (بريق) الإثم في عينيه.

وقد بدت بعض عناصر التجربة القصصية هنا مستمدة من العهد الملكي، فهذا السلوك الاجتماعي المنحط -مثلا- سواء من ضابط الأمن أو من مجموعة الشباب تلك هي آفة اجتماعية كانت أكثر استفحالا في العهد الماضي كما رأينا جوانب من ذلك في الفترة الماضية. وهذا أمر طبيعي لدى الفنّان الذي يستفيد في كل عمل جديد من كل تجاربه وخبراته التي عاشها أو تخيلها لصياغة تجربته الجديدة، فيستمد منها ما يغني هذه التجربة ويجلي أبعادها الاجتماعية والإنسانية أو غيرها، فيخلق من ذلك شيئا جديدا موحّدا سويا.

وفي قصة «لا شيء يبقى» [2] لخليفة حسين مصطفى يتجسد شيئان اثنان: الزواج غاية وحيدة للمرأة تساق إليه من لدن غيرها كما يتجسد فيها الفراغ والإحساس بالحرمان معا في نفس البطلة (فتحية) ومجموعة من شباب الحي تعلقت عيونهم طويلا بشرفتها حتى رحلت مساء يوم حين زفت إلى ثريّ.

ففي وسط حي فقير قامت عمارة أنيقة من ثلاثة طوابق شيدتها الحكومة لموظفين وكانت تلك العمارة دون مبالغة مثل وردة رشيقة نبتت في القمامة» [3]

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٣

(٢) مجموعة «صخب الموتى» خليفة حسين مصطفى، ص ١٢، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ١٩٧٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٣.

وقد تعددت شققها وشرفاتها، كانت عيون عشرة من شبان الحي وأفئدتهم معلقة بشرفة واحدة دون غيرها، هي شرفة الشقة التي تسكنها (فتحية) مع أبويها، فغدت تلك الشرفة بالنسبة لهؤلاء الشبان «شرفة السعادة» [1] كما صارت المنفذ الوحيد الذي تطل منه فتحية على الشارع والحياة خارج المنزل، فتملأ فراغها بالظهور الدائم في الشرفة كما يملأ أولئك الشبان أيضا فراغهم بالنظر المستمر إليها: «نمد أبصارنا إلى الشرفة في الصباح والمساء، لم نكن نطمع في شيء على الإطلاق، مجرد النظر فقط يكفي لنوم عميق وأحلام وردية لا تتبخر مع حرارة النهار» [2]

لكنهم يشعرون ذات يوم بقسوة الفراغ وبإحساس مرير عندما اختفت (فتحية) من شرفتها ورأوا رتلا من السيارات عرفوا أنّه الموكب الذي يتقدمه (عريس فتحية) فأثار مظهره حنقهم، وغاظهم أن تكون (فتحية) من نصيبه، فهو «كتلة من اللحم المنتفخ، محشو داخل بدلة سوداء برأسه المدورة وشواربه التي تمتد ثم تتكسر إلى أعلى» [3].

وهكذا تذهب (فتحية) مع هذا الرجل الغريب عن الحي تاركة في نفوسهم حسرة ولوعة، فيخيل إليهم لأول مرة أنّ جمال العمارة استحال قبحا: «الغريب أنّ العمارة التي كنا نراها دائما وكأنّ طلاءها يتجدد من تلقاء نفسه ظهرت لنا تماما مثل قبورنا ملتصقة بالأرض جدرانها سوداء»[4].

فاستسلموا لواقعهم الذي أحسوه كئيبا موحشا بغياب (فتحية) من الشرفة، كما استسلمت (فتحية) لمصيرها مع رجل كسبها كما كسب ود أبيها بثرائه، فأمسى طيفها بالنسبة لهؤلاء الشبان في الحي مجرد ذكرى تؤكد لهم أنّ كل شيء إلى زوال كما عبر عن ذلك عنوان القصة (لا شيء يبقى).

ورغم أنّ القصة قصيرة جدا فقد صورت الفراغ الذي تعانيه الفتاة التي لم يبق أمامها من مطمع في الحياة سوى الظفر بزوج ليس لها رأي في شخصه وفي ميوله، لأنه لا خيار لها أمام رأي أبيها الذي لم يكن رأيا استشارياً للإشراف والتوجيه الأبوي وإنما هو أمر قسري

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٤.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٥.

(٤) المصدر السابق، ص: ١٥

منه لينفذ فورا تلبية لرغبة الثري مما يلغي اعتبار رأيها في اختيار الزوج الذي ترتبط به طيلة حياتها، وهذا يبرز بقاء معاناة المرأة من نتائج التخلف الاجتماعي الذي يحصر هم المرأة في الزواج غاية وحيدة، ويجعلها أسيرة تقاليد اجتماعية تتحكم في الجميع، وهي التقاليد التي تجعل مهمة البحث عن زوج والموافقة عليه من اختصاص الأسرة التي تكون لها الكلمة الأولى والأخيرة، وهي غالبا ما تراعى الجانب المادي للزوج بصرف النظر عن مشاعر المرأة تجاهه.

وفي انتظار زوج المستقبل الذي يطرق بيت الفتاة تبقى هذه تعاني من فراغها وتتطلع إلى الجديد في حياتها، وهو الفراغ الذي كان يملأ بدوره حياة كثير من الفتيات في الحي غير فتحية نفسها جعلهن أكثر سأما للحياة، يتطلعن بألم إلى ما يجد في حياتهن فيحرك ساكنها، لذا صارت العمارة الجديدة التي قامت في الحي المتخلف تجذب الفتيات من خارجها أيضا فيملأ نظرهن إليها وإلى غيرها فراغهن أملا في دخولها مع عريس: «فتياتنا حلمن باحتلالها، في ساعة رحمة مع عريس موظف .. والباقي سر» [1].

وهو الفراغ الرهيب نفسه الذي كان يمتص أوقات تلك المجموعة من الشباب، فيهدرونها في التسكع بين الأزقة والساحات والتحديق في الشرفات وفي الغادين والرائحين، كما صورت ذلك القصة، يترصدون ظهور (فتحية) من النافذة ويجلسون على الحجارة الناتئة كيفما اتفق ولا يملون النظر: «نتلوى ولا نترك مجلسنا فوق حجارة مجاورة باتجاه شرفة السعادة، شرفة فتحية» [2].

الفراغ الكبير يجعلهم يتقصون كل ما يتعلق بـ(فتحية) ليس في حركاتها وهي تطل من الشرفة وفيما تأكله وتشربه فحسب وإنما يمضون يمعنون النظر في ألوان فساتينها، بل حتى عدد الزهور في تلك الفساتين، فيتبارون: «في تحديد لون الفستان الذي سوف تظهر به اليوم أو غدا، وكان ذلك يثير سرورنا ودهشتنا، حتى عرفنا في النهاية عدد فساتينها وألوانها بالتفصيل، كم وردة في ذلك الفستان الأزرق، كم خطا في ذلك الفستان الأبيض» [3].

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٤

(٢) المصدر السابق، ص: ١٤

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وكما عبر ذلك عن فراغ ينخر نفوسا مهملة من فئة الشباب فقد عبر عما تعانيه تلك النفوس المراهقة من إحساس بالضياع والحرمان، فكانت (فتحية) مثل قطرة ماء يطفئ النظر إليها شيئا من سعير المشاعر الملتهبة: «هي قطرة الماء التي تبلل جفاف ريقنا، مع قلة الماء في شارعنا» [1]، لذا أحال غيابها قلوبهم أطلالا وخرابا امحت فيها كل بارقة من أمل، وفي هذا إشارة إلى الانعكاسات الاجتماعية الخطيرة لما يعانيه الشباب من فراغ تهدر فيه طاقته من دون جدوى، وهو ما بدأت الثورة تهتم به، فشرعت تعمل لتوجيه الشباب نحو النشاط المثمر في المجتمع المفيد للوطن سواء في مجال النشاط الاجتماعي أو في الخدمة العسكرية التي صارت واجبا وطنيا على كل مواطن.

إنّ الفراغ والإحساس باليأس هو الذي جعل (عالم فتحية) محدودا فضاقت نفسها بالبيت ومضت تملأ فراغها بالتململ والتنقل بين غرف البيت وشرفتها تبحث عما يسلي، ووجدت في إحساس مجموعة الشباب بالحرمان مادتها، فصارت مصدر فتنة لا همَّ لها إلا البحث عن خلاص مما تعيشه من رتابة وإحساس بالضيق، وجاء هذا الخلاص مع عريسها الثري.

فالقصة بسيطة في تناولها، تعالج حدثا عاديا بواسطة السرد والوصف اللذين يجسدان وضع (فتحية) من جهة ووضع الشباب من جهة ثانية لكن التصوير بقي مقصوراً في إبراز مختلف المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في نفوس الشخصيات. على أنّ الكاتب استطاع أن يبرز عنصر الفراغ الذي كان بمثابة قاسم مشترك بين سائر الشخصيات، مما تضمن دعوة القاص غير المباشرة إلى ضرورة الاهتمام بفئة هامة في المجتمع هي فئة الشباب، لاستقطابها إلى ما هو أجدى في حياتها وأنفع لوطنها مثل النشاط المثمر اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا سواء في دور الشباب أو في (ورشات) التكوين المهني والثقافي للشاب والفتاة، أو في النوادي الرياضية المختلفة حيث النشاط المفيد للشاب وأسرته ووطنه مما يقيه شر الضياع وحتى يسهم في بناء شخصيته وضمان مستقبله الشريف أيضا.

فلولا الفراغ ما أحست (فتحية) بذلك اليأس الكئيب ولولاه أيضا ما شغلت توافه الأمور مجموعة الشباب.

هذا الفراغ المرعب نفسه هو الذي قتل الأمل في نفس بطلة أخرى في قصة (اللعنة

---

(١) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

الخامسة والثلاثون) [1] للكاتب نفسه، فأقدمت على أسوإ الحلول لأزمتها النفسية وهو الانتحار لتضع حداً للحياة التى تمتلئ بالفراغ واليأس وبذلك كانت نهاية القصة.

لقد أوقفها أبوها عن الدراسة، ووجد في محيطها ما يبرر قراره بعدما صارت الفتاة «أم السعد» موضع اهتمام الآخرين في الشارع: «معنى هذا أنها كبرت ولا يجوز لها أن تواجه العيون كطفلة بفستان يعجز عن إخفاء بروز نهديها وباطن ساقيها» [2].

وقد أحست الفتاة نفسها بنظرات الناس التي تحاصرها، خاصة أولئك الذين يملأ حياتهم الفراغ: «عيون كل الناس تشتد في حصارها، سهام العيون تشعر بها كما لو كانت إبرا حادة تنغرز في معدتها» [3].

وكان في مقدورها مع بعض الإرادة والصبر أن تواجه هذا المحيط وتتحداه بترفعها واستقامتها غير آبهة بالمضايقات، تنشد غاية العلم متحلية بالسلوك القويم فتسهم بذلك في تصحيح النظرة المسبقة السيئة من هذا المحيط عن المرأة عموما، والسافرة خصوصا.

غير أنّ قرار أبيها كان صارما، فهو لا يتحمّل أن يرى ابنته عرضة للعيون، ولا يملك صبرا عما قد يسمعه من إشاعات حول ابنته –كأن يقال مثلا نظرت إلى فلان، أو كلمها فلان– «قال لها: البيت أفضل مكان حتى يأتي العريس» [4] ومن هنا تشرع مأساة البطلة تكبر داخل البيت وهي تعاني الفراغ والملل ولم تكسب ثقافة تؤهلها لشق طريقها في عالم أرحب تدفن فيه همومها وآلامها بالقراءة في البيت والاطلاع المستمر فيعوضها ذلك عن إحساسها بالتعاسة.

فيبقى أملها الوحيد مركزا في الزواج ، لكنها مهما حاولت الهروب من واقعها التعيس بالأمل تنتظره يأتي مجسدا في عريسن فإنّ «هروبها لم يكن إلا صمتا وحشيا يفترسها بلا رحمة حتى أصبحت كما وصفتها إحدى النساء ذات مرة: هزيلة شاحبة مثل قشرة برتقالة جفّت في الشمس» [5].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧١ .

(٢) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق، ص: ٧٥ .

(٥) المصدر السابق، ص: ٧٥ .

فيبقى أملها الوحيد أن يطرق باب بيتها خاطباً، لكنه أمل لا تكاد بارقة تبين فيه من واقعها الراكد وبين الركام والأيام، فتمضي «تستقبل دنياها المظلمة بنفس الوجه المتجهم المجعد الكئيب، كم مرة طرقت سمعها كلمة (عقبى لك)، كثيرة هي الأمنيات العسيرة، حتى صار قلبها مقبرة الأمنيات العسيرة» [١].

فهي تشعر باللعنة تلازمها كلما أكملت حولا من عمرها: «عانس، عانس تعدت الخامسة والثلاثين عاما»[٢] فتزداد تجهماً بدل الابتهاج، لأن البقاء من دون زواج يشعر المرأة بسبة في مجتمع متخلف لا يقيم وزنا كبيرا للمبررات في مثل هذا الموضوع.

هذا الإحساس الحاد بالألم بعد تراجع الأمل و الضيق بالحياة هو القابع وراء إقدامها على الانتحار: «أمسكت برقبة فستانها، أصابعها ترتعش، شدّت الفستان بعنف أهوج حتى انغرست أظافرها في اللحم» [٣].

وهكذا تضع البطلة حدا لحياتها احتجاجا على الظروف التي حرمتها من العلم وأفقدتها الرغبة في الحياة: «صرخة واحدة! كل ما سمعه الجيران صرخة واحدة، وبعدها أطبق صمت هائل» [٤].

وفي ذلك احتاج على ضغوط الواقع الذي تعاني فيه المرأة بعاداته وتقاليده وهو الواقع القابع وراء قرار أبيها بحجزها في البيت وحرمانها من التعليم مما جعل حياتها في الفراغ شديدة الوطأة على نفسها.

انتحرت (البطلة) بعدما استنفدت قدرتها في احتمال واقعها الذي فقدت فيه كل أمل، فتراجعت من نفسها الأحلام الساذجة التي استدرجها الفراغ.

فبعد منعها من متابعة الدراسة لم يبق لها من شيء تفكر فيه غير الزواج بفارس الأحلام الذي راحت تتخيل ملامحه بشعور مراهقة، فتملأ فراغها بالتفكير فيه وتصور ما يأتيه من حركة وما يصدر عنه من قول: «بأصابع مرتعشة تتحسس نهديها، تطرق برأسها خجلة، لطالما رأته في الحلم يفعل نفس الشيء، ليس أي رجل، رأته وحده دون الآخرين

(١) المصدر السابق، ص: ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٦.

(٤) المصدر السابق، ص: ٧٧.

بقامته الطويلة، بأصابعه الرقيقة، بوجهه ذي القسمات الوسيمة يبتسم لها، ويتأمل طويلا في الورود المزروعة فوق ردائها، ليت الحلم يتحول إلى حقيقة [1]. لكن ذلك يبقي بالنسبة لها حلما خالصا يعز الظفر به، بل سرعان ما تشرع تحس باستحالة مناله، فيتراجع الحلم تدريجيا أمام واقعها الكئيب «في كل خطوة ترسم صورته، في الحلم يأتي، عندما تشرق الشمس يختفي، الزمن البطيء يذيب لهفتها، حتى في الحلم أصبحت تفتقده، تناديه بصوت حزين، يرتد إليها صدى صوتها، أصداء مرتجفة خافتة» [2].

وهكذا نرى (البطلة) تملأ فراغ ليلها وأحلامها فيه بالحبيب الذي يتراجع عن خيالها بطلوع الشمس، فبدا ذلك مؤشرا على استحالة اللقاء في واقع الحياة، وقد أصبح الإحساس بثقل الزمن ورتابته علامة على الضجر وفقدان الأمل، وقد وجد فقدان الأمل تعبيرا عنه في تراجع حلمها به وفي صوتها الواهن المرتد إليها من دون استجابة لعواطفها من حبيب وافد يغمرها حبّا وحنانا، فتصير تلك الأصداء المرتجفة نذير سوء بلحظات القرف التي انتابتها بعد ذلك وحالة التشنج التي اعترتها وهي تقدم على تنفيذ قرارها بالانتحار.

انتحرت في النهاية بعدما انتظرت طويلا وتشبثت بالأمل في زوج يحبها، لكنه أمل شرع يتضاءل وكشف لها في النهاية على أنّ ذلك الأمل في انتظار فارس أحلامها لم يكن سوى سراب، لأن الزوج الذي طالما حلمت به في وحدتها وفراغها» لم يأت فوق ظهر حصان، ولم يأت في عربة كما حلمت، لم يأت حتى ممسكا بذيل حمار، بقي مجرد حلم، ظل يتلاشى ساعة الغروب [3] فيغدوا اسمها الشخصي (أم السعد) مثار السخرية في نفسها، فيعتمل في نفسها إحساس بالضآلة والضياع:أي سعد هي أمّه أم ابنته؟

فهي لم تعرف سعادة ولا سعداء كما أسموها، وكما تناديها بذلك أمها:

- يا (أم السعد) يا (أم السعد)؟

اسمها أيضا يرن في أذنيها غريبا مضحكا، أي سعد هذا الذي أصبحت هي أمه دون أن تدري، تجمدت في منتصف الطريق نحو الباب.. أي سعد هذا؟ رقّت على شفتيها ابتسامة حزينة ساخرة» [4].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧٣.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٤.

(٤) المصدر السابق، ص: ٧٤.

وفي هذا رمز للآمال المنهارة التي تصرخ فيها المفارقة الساخرة بين اسم (البطلة) وحقيقة أمرها.

فقد تعرضت سعادتها لعملية شنق حين أوقفت عن الدراسة وهي تعاني موقف محيطها الذي كان يلسعها بنظراته ويهم أن يتم اللسع بلسانه فهي لم تسلم من ذلك حتى وراء جدران المنزل يأكل الملل والفراغ حياتها، وهو الفراغ الذي كان يفتك بشبان من الجيران عرفتهم صغارا: «الأطفال في الشارع كبروا، استطالت أجسامهم، اختفت نظرات البراءة من عيونهم، صاروا يتجسسون على نافذتها، يشيرون إليها بحركات عشوائية، تطاردها ضحكاتهم المرتفعة لابد أنهم يسخرون منها» [1].

ورغم أنّ الكاتب اعتمد أكثر على وصف مشاعر (البطلة)، وما يحوطها من فراغ وصفا عاديا وصولا إلى نهايتها السلبية فقد استطاع أن يصوّر ما تعانيه المرأة المعاصرة الطموحة إلى الثقافة والعلم في محيطها المتخلف الذي يريد لها أن تحيا وتعيش على طريقة جدتها وأمها خطوة بخطوة، وهو المحيط الذي أسهم بشكل مباشر في الإطاحة بآمالها فانقطعت عن طلب العلم ولاذت بممارسة حلم المراهقين تتقلب في الفراغ حتى انتهت نهاية غير مجدية لا بالنسبة إليها ولا بالنسبة إلى مجتمعها، لم يعنها في تلك النهاية التي اختارتها إلا كونها رأت فيها خلاصا من واقع أمسى تحمله صعبا بالنسبة لها، وهي نهاية سلبية لعل الكاتب اختارها عامدا لتكون صرخة احتجاج على المحيط الذي لم تسلم (أم السّعد) من النظرات المحمومة فيه وهي تروح إلى المدرسة وتعود منها، وهو الكامن نتيجة لذلك وراء قرار الأرب وتصرفه في الحيلولة بينها وبين متابعة الدراسة، فبقي همها الوحيد لا يختلف في شيء عما كان من همّ لأمها وجدتها قبل ذلك: وهو الظفر بالزوج كأمنية وحيدة في الحياة، وحتى هذه الأمنية لم تتحقق لها ففقدت الصبر بعدما ملت الانتظار من دون أن يطرق بابها فارس الأحلام.

لقد جاءت الحبكة في القصة ضعيفة، فلم تعتر الحدث تطورات كبيرة انتهاء إلى لحظة الانتحار ولا تأزم الصراع النفسي تأزما حادا يجد تنفسه التراجيدي في الانتحار بل انتصر الكاتب على عرض ذلك بأسلوب سردي وصفي رتيب، بدأ فيه الحدث قليل الحركة ضعيف الحيوية. حتى انتحار البطلة تم ببرودة، فهي تستعيد في ذهنها ببساطة ذلك اليوم

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧٣.

الذي أوقفها فيه أبوها عن الدراسة ثم تقرر الانتحار خلاصا مما تحسه من ضيق وألم، فتطلق صرخة يتلوها صمت تهرع على أثره أمها لتجدها تحتضر في غرفتها: «جسم عار ينزف دما وعذابا، أن ليس إلا جسم (أم السعد) رحماك يا إلهي» (١).

غير أنّ هذا لا ينفي ما هنالك من تصوير جيد في بعض المواقع من القصة كما نرى في وصف الكاتب لإحساس (البطلة) بنظرات البعض في الشارع «تشعر بها كما لو كانت إبرا حادة تنغرز في معدتها» (٢) حيث كانت تحس نفسها باستمرار «طمعا للعيون المعلقة في الهواء» (٣).

وهكذا تغدو هذه الشخصية القصصية محاصرة، فيرضى لها الكاتب أهون السبل وأحطها في مواجهة المشاكل حيث تلوذ بالانتحار منهزمة أمام مشاكلها، فتعطي بذلك انطباعا على أ نها شخصية انهزامية لا تواجه واقعها بالصمود سعيا للتغلب عن أحاسيس الألم، بل تستسلم لآلامها وتنصاع لداعي الانتحار في نفسها فهي شخصية سلبية آثرت الهزيمة على الصمود.

وتبدو ظاهرة الانتحار هنا في محيط عربي إسلامي غريبة، لأن الفرد في هذا المحيط اعتاد المحاولة للتغلب على محنته وحين فشله يوكل أمره لله يتولى تفريج كربته صابرا في محنته، وهو ما لم تفعله هذه البطلة فلاذت بالانتحار.

لكن يأتي الانتحار هنا في القصة الليبية في فترة انفتح فيها القطر على العالم ويصدر من شخصيات بدأت تعرف قيمة الحياة وجوهرها بفضل التعليم وانتشاره فيشتد لذلك إحساسها بالمعاناة مما لم تكن تحسه غيرها زيادة على عامل آخر هام وهو أنّ الظاهرة غريبة وجدت طريقها إلى هذا المحيط العربي الإسلامي عن طريق الكتب الغربية الرخيصة المبتذلة والمجلات الخليعة والأفلام السينمائية والتلفازية المستوردة مما يسهم بقسط وافر في تسميم النفوس. ورغم أنّ الانتحار يحرمه الدين ولا يقدم عليه ذو عقل متزن فإنّ (البطلة) تفعل ذلك لشدة إحساسها بمأساتها كماذكرت مع ضعف في الوازع الديني من دون شك؛ فتغلّب الإحساس بالتعاسة على العقل «لأن المرأ الذي يبلغ من النضج

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧١.

(٣) المصدر السابق، ص: ٧٢.

مستوى جيدا تكون فيه الكلمة دائما للعقل وحكمته بدل العاطفة، وتغلغل الإحساس الديني في نفسه يعصمه من الإقدام على الانتحار الذي لا يجد سبيله إلى القلوب العامرة بالإيمان، مهما كانت قساوة الحياة والواقع» [1].

والنهاية نفسها تختارها البطلة «مقبولة» [2] لحسين نصيب المالكي في القصة التي تحمل هذا الاسم نفسه (وهو اسم المجموعة القصصية أيضا) فتنتحر غرقا كما انتحرت (أم السّعد) شنقا بعد ظروف نفسية مشابهة لظروف أم السعد.

أما في قصة «الثمن» [3] للكاتب نفسه فإنّ موقف البطلة يختلف، فالتلميذة (مريم) لاتلبث بدورها أن تصير محط الأنظار في ذهابها وإيابها بفستانها «الضّيّق الذي يوقظ الحجر من نومه العميق والشعر الذي ينهمر فوق الكتفين في غزارة وطيش، والنهدين الفجين اللذين يطلقان الشرر في الهواء» [4] لكن البطلة في هذه القصة تتغلب على حيائها وخجلها بعد مكابدة شاقة ومعاناة شديدة في إحساسها تجاه الآخرين وحصارهم الدايم فتكتسب ثقة بالنفس وإرادة في المواجهة: «تضاعفت ثقة الفتاة بنفسها فلم تعبأ مقدار شعرة بالغمز واللمز الذي يثور من وراء ظهرها كالغبار أو الرائحة الكريهة» [5].

بل لا تلبث تلك الثقة بالنفس بأن تتحول إلى غرور مصدره ما تراه من إعجاب بها في العيون، وما بدت تحسه من تميز: فهي طالبة محبوبة من أبويها لم يحولا بينها وبين المضي في الدراسة، ومن هنا تأتي حدة اللطمة لكل خاطب يطرق بابها: «يطرق الخطاب الباب العتيق فيقابلون بابتسامة بالية ورفض مهذّب البنت ما زالت صغيرة، طالبة في معهد المعلمات» [6].

---

(١) ملاحظات من صميم الحياة، عمر بن قينة: ص ٥٤ مطبعة (البعث) قسنطينة (الجزائر) ١٩٨٠.

(٢) مجموعة «مقبولة»: ص٥، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس (ليبيا) ١٩٧٩.

(٣) كتابات شارع الغربي، حسين نصيب المالكي، ص ٢٥ سلسلة (كتاب الشعب) رقم ١٢ المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٥) المصدر السابق، ص: ٢٩.

(٦) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

لكن التلميذة تتخرج من معهد المعلمات في بداية العطلة الصيفية، «فيحل الصيف بأنفاس دافئة حتى يصبح التفكير في العريس الصالح فرضا اجتماعيا» [1].

بيد أنها ترفض الزواج على طريقة الجدة والأم، فهي تريده زواجا عن طريق الحب الحقيقي، أي إنها تنتظر العثور على رجل تحبه هي حبا يرضي طموحها في فارس الأحلام فتتزوجه، وترفض الحب المشاع كما يبرز في عيون المعجبين بجمالها الجسمي وبفساتينها ذاهبة إلى المدرسة أو عائدة منها، تلميذة أولاً ومعلمة بعد ذلك.

وتبقى الحرقة تكوي الأفئدة فترتعش القلوب وتهتز مشاعر العشاق المحرومين في (شارع الغربي) بينما تمضي (مريم) إلى المدرسة في مشيتها الأنيقة بقدّها الرشيق وقد «أنفت أن تقبع في البيت في انتظار العريس المناسب، ولم ينحسر الشر ولا التنهدات» [2].

فهي تريده عريسا يخفق له قلبها فتقبله زوجا حبيبا، لكن حلمها الذي بدأ (في غلالة رومانسية) لم يتحقق منه شيء مع انقضاء الأيام.

ورغم ذلك تزداد إصرارا على رفض الخطاب كما تمضي في تحدّي العيون غير آبهة بالهمس: «وفي أثناء ذلك لم ينقطع شارع الغربي من حكّ راسه متأمّلا فيما آلت إليه هيبة التقاليد وحكمة الأجيال» [3] فقد أطاحت (مريم) بتلك الهيبة وتلك الحكمة التي ترى للمرأة غاية وحيدة هي الزواج بأي رجل يبدو مقبولا في نظر الآخرين لثرائه أو لمكانته الاجتماعية أو ما شابه ذلك، لا دخل لها في اختياره لا من قريب ولا من بعيد.

لكن الأيام تزحف بغيظة للنفس التي لم تنل حظها من الحياة الباسمة والعمل يستأثر باهتمام (مريم) كله، فتنقضي سنوات ولا هم لها إلا التفكير في عملها مع انتظار الحبيب الذي ستختاره عريسا حتى تفاجأ بالشيب يلمع في شعرها الفاحم فيؤذن ذلك – في تصورها – بتعذر اللقاء بهذا الحبيب أو العثور عليه:

«لقد طال أمر زواج مريم أكثر مما ينبغي، ترهّل الجسد المكتنز ولمعت خيوط بيضاء في الشعر الفاحم أما خبر الزواج فلم يعد هناك من يتوقّع آمره من بوابة الزمن والمستحيل» [4].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣١.

(٤) المصدر السابق، ص ٣١.

«فهل ترضخ (مريم) أخيرا فتستجيب لأول من يطرق بابها؟ كلاّ: فإذا شعرت بأنّ زهرة شبابها ذبلت وأيام الفتوة ولّت فإن ذلك لم يغيّر شيئا من موقفها فقد اتخذته عن قناعة، فآمنت بذلك وأصرت على الالتزام به حتى وهي ترى التجاعيد تمتد في وجهها والشيب يغزو شعرها فهي تحب عملها وفيه عزاؤها الجميل عند استحالة الزواج بواحد تحبه: «وتلقي مريم نظرة قصيرة على ما حولها وتقترب من المرآة تتمعّن في تجاعيد وجهها وتهمس لنفسها في أسى: ولكن ما قيمة الزواج بلا حب»[1].

هكذا تنتهي القصة نهاية عادية بسيطة تجتر الواقع الحرفي، فيسجل القاص واقع الشخصية تسجيلا آليا مما يعكس فهما خاطئا للواقعية نفسها، فاكتفى القاص بسرد حال (مريم) التي بقيت مصرة على موقفها، فتوصم بـ«العانس» وهو « الثمن» المقصود من عنوان القصة، وهذا يعني أنّ بقاء البطلة من دون زواج هو نتيجة صلفها وكبريائها أو طموحها (غير المشروع) حسب التفكير السائد في مجتمع يؤمن بأنّ الحب يأتي بعد الزواج لا قبله، بعد ما تتآلف القلوب بقرب بعضها، فلا يؤمن – لذلك- بزواج يقوم على الحب القبْلي وعلى كل طرف أن يقبل نيابة الأسرة للعثور على الطرف الآخر وتوفيره، ولهما بعد فذلك أن يتحابا، فذلك ليس من هم الآباء الكبير، بل همّ الأبوين تنفيذ ضرورة اجتماعية ترى الزواج السريع واجبا خاصة بالنسبة للمرأة، ونهاية حتمية للطرفين لا دخل للعواطف والمشاعر فيها.

غير أنّ الخطأ في اعتبار فشل (البطلة) (مريم) في العثور على الزوج المناسب (ثمنا) كما ورد في عنوان القصة، لأن ذلك يعكس وجهة نظر المجتمع ولا يعكس شعورها في أساس الحدث في القصة، فهي لم تأسف على الخُطّاب الذين طرقوا بابها وصدّتهن بل أسفت على الأيام التي تمضي فيمضي معها شبابها، لكنها في الوقت نفسه باقية على قناعتها الخاصة باعتبار الزواج عن غير حب مغامرة ترفض خوضها. ولذا كان العنوان خاطئا لا يعبر عن حقيقة الموقف الذي يستمد نسيجه من مشاعر (البطلة) بل هو يعبر عن نظرات (التشفي) من الآخرين الذين يرونها تطلب الزواج عن طريق الحب فلا تصل إلى ذلك، فيعتبرون ذلك ثمنا لصدودها وطموها (غير المشروع) في مجتمعها، في حين تقبل هي التحدي ولا ترى في موقفها وما آلت إليه حالها ما يعتبر ثمنا، أما حين يعتبره الآخرون ثمنا لغرورها فهي راضية بدفع هذا الثمن مهما كان غاليا ثباتا على المبدإ.

---

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وهنا بدا موقف (البطلة) إيجابيا، فهي مصرة على الالتزام بقناعتها، ولم تحصر همها في الزواج غاية وحيدة، بل مضت تسهم بجهدها وعرقها في نشر الثقافة والمعرفة بين أبناء وطنها، فهي تعلّم الصغار أمل المستقبل وتجد في ذلك لذة ومتعة حتى أنساها ذلك مرور الشهور والسنين، فتقدّم بها العمر وغزا الشيب رأسها، ومع ذلك لم تأسف كثيرا ولم تيأس قط، لإيمانها بأنّ الأسف لا يعوّض عن أمل، كما أنّ اليأس لا يطرق باب النفس المؤمنة، ولا يستحوذ غالبا إلا على الكسالى الذين يعيشون في الفراغ والخمول.

فاختلف موقفها عن موقف (أم السعد) وكذلك (مقبولة) كما سبقت الإشارة؛ لأن (أم السعد) بطلة القصة التي سبقت دراستها أمسى عالمها محدودا بالبيت وأملها محصورا في الزواج، وحين ملّت عالمها ذلك ويئست من الخاطب انتحرت.

أما هذه فعالمها أرحب: هو المحيط الاجتماعي العام حيث تجد سعادة في عملها، فتشعر أنها ذات أهمية بالنسبة لوطنها ومجتمعها، ولا يحتل الزواج من تفكيرها إلا حيزا محدودا مرهونا في الوقت نفسه بشرط لها في أن يكون زواجا مأمون العواقب، وقد ارتبط ذلك في قناعتها بضرورة أن يكون هذا الزواج عن حب، فترفض غير هذا الطريق.

وقد بدا موقف البطلة (مريم) مؤشرا على تطور اجتماعي شرع يتعرض له المجتمع الليبي، لتصبح للمرأة شخصيتها ودورها في الحياة العامة، لكن مع ذلك تبقى النظرة المتخلفة مترسبة في كثير من النفوس، فلا ترى في (مريم) وهي تعبر (شارع الغربي) سوى عنصر إثارة: «ها هو الزمن ينفخ بشدة في جسد (مريم) فيحيله من جسد نحيل ذابل إلى جسد مكتنز باللحم الحار الأنوثة الجذابة، ويضفي عليه سحرا أنثويا دافئا، يتحرك الجسد فيهتز قلب الشارع ويشتغل عشقا وأحلاما، تميل الرؤوس حيث يميل وتصاب النفوس برعدة كلما تلاعبت الرياح بأطراف الفستان في نزق» [(١)].

ومع ذلك صمدت البطلة (مريم) للمضايقات، واكتسبت جرأة في تحدي بعض المواقف التي تحاول الإساءة إليها: «عند رأس الشارع تستدير وتحدق في الوجوه التي تتصبب عرقا وكمدا» [(٢)].

وبذلك يصير لسلوكها دور مهم في إحداث التغيير في المجتمع فيشرع هذا المجتمع

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٠.

يدرك أنّ للمرأة دورا ثانيا تقوم به في الحياة الوطنيـة والاجتماعيـة، زيـادة عـن دورهـا في المنزل، ويزداد تقبّل المجتمع لذلك في مثل حالة البطلة حين يراها جادة في عملها مخلصة له، يطبع سلوكها الاتزان والاستقامة فيميل المحيط للتخلي عن نظرته القديمـة تـدريجيا، لتحل محلها نظرة أخرى تجل تعليم المـرأة وسـعيها في طلـب العلـم؛ لأنـه الـذي يهـذّب شخصيتها ويوسّع أفقها، ويجعلها أكثر إحساسا بمسؤوليتها تجاه بيتها وأطفالهـا ووطنهـا ومجتمعها، وهو ما يجعل المجتمع يدرك في النهاية أنّ «أوّل حجـرة تـضعها الأمـة في بنـاء حريتها: هو تهذيب المرأة وتثقيفها، لأنها التربة التي ينبت منها الـشعب كلـه»[1] كـما قـال رمضان حمّود - رحمه الله.

والموضوع نفسه يعالجه هذا القـاص في قـصة «سـورة مـن ورق» [2] حيـث تمـارس (فتحية) وظيفتها في الشركة عاملة على الآلة الكاتبة وحين يخطبها الرجل المقـاول الثّـري تصر على الرفض سعيدة بعملها في انتظار من تستطيع أن تحبّه، لكن كلمة الحب تبقى نغما غريبا في سمع المحيط: «الحب يصيب عيون المدينة بالورم، كلمة الحـب وحـدها تـصيب مدينتنا بالصَرع» [3].

غير أنّ الأمل يبقى كبيرا في نفس (فتحية) لإيمانهـا بـالزوال الوشـيك لهـذه التقاليـد الخاطئة التي تستعيض عن الزواج القائم على التكـافؤ والتفـاهم في ظـلال حـب نظيـف شريف لصالح زواج مصلحي يراعي منصب الخاطب أو ثراءه، بصرف النظـر عـما عـدا ذلك.

هذه التقاليد هي المقصودة في «سور من الورق» لبشاشتها أمـام ريـاح التغيـير: «لأنّ أسوار الورق تسقط من تلقاء نفسها» [4] لذلك تسخر (فتحية) مـن الأفكـار المتخلفـة في المحيط الراكد، حيث تروج الإشاعات فتملأ فراغ العاطلين والعجائز يمدن الثرثرة لمـلء فراغهن: «ذات مرة سمعت إحدى العجائز تموء كالقطة: البنـات الموظفـات يتـزوجهن وينجبن في الشارع، الستر يا مولانا» [5].

---

(١) رمضان حمود. الشاعر الثـائر. د. محمـد نـاصر، ص ٢٢٢، ط١ المطبعـة العربيـة بغردايـة (الجزائـر) ١٩٧٨.

(٢) مجموعة (توقيعات على اللحم). خليفة حسين مـصطفى: ص٢١ الـشركة العامـة للنـشر والتوزيـع والاعلان. طرابلس (ليبيا) بدون ذكر التاريخ.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣١.

(٤) المصدر السابق، ص: ٣٢.

(٥) المصدر السابق، ص: ٣١.

فتمضي (فتحية) ساخرة من المحيط المتخلّف لا تعبأ بالشائعات مستقيمة في سلوكها جادة في عملها لضمان الحياة الكريمة لأسرتها بجهدها وعرقهان معتدة بنفسها، يملأ الأمل الكبير حياتها، فتنظر إلى المستقبل بتفاؤل وسعادة: «أحمل حقيبتي السوداء بيد، وأهز يدي الأخرين في الفراغ، أتسلق خيوط الشمس الفضية كل صباح على امتداد الطرقات وأصوات الزفير إلى مبنى الشركة، يلعب الهواء بذيل فستاني، المدينة تفيض بالرجال، والقامة، وأضحك» وهكذا نظرات الرجال تقترن بالقامة [1].

وهو نفس الموضوع الذي تدور حوله قصة «لماذا أتزوج» [2] لشريفة القيادي حيث يجتاح (البطلة) – بصيغة المتكلم- غضب من محاولات فرض الوصاية المطلقة عليها وممارسة النيل منها ومن سمعتها إلم تتزوج كما تقتضي التقاليد: «أنا العاقلة المتعلمة الكاسبة –بعملها- لماذا لا يتركونني وشاني أعيش حياتي في هدوء وأحيا لوحدي أصرف أموري من دون تدخّل من أيّ كان» [3].

أما في قصة الباحثة عن الحنان « [4] لمرضية النعاس فإنّ بطلتها (نجاة) تحب شابا وترغب في الزواج معه لكن الاب (حامد) يرفضه يتقدم اللخطبة بنفسه «انا ميعجبنيش الأمر هذا، ما يصحش إن ابن يتقدم على بوه واللا تكون فوضى» [5].

وهو خاضع في ذلك لتقاليد درج المجتمع عليها، وهي أن تنوب الأسرة عن الطرفين المعنيين وتبقي على غياب رأيها التام، لكن مع ذلك يبقى بعض الأمل في نفس (نجاة) من خلال جهور زوج أبيها للتأثير فيه علّه يتراجع عن موقفه المتصلّب.

يبدأ حدث القصة بمظاهر تدل على إحساس بالسعادة التي غمرت (نجاة) وهي تستقبل اليوم الذي جاء يخطبها فيه شاب من أبيها، ولم تعط القاصة اسما لهذا الشاب غير وصفه على لسان زوج الأب بأنّه «شاب كويس»*، وسيرته كويسة» [1] فبدت البطلة في

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٢.

(٢) القاصة: شريفة القيادي ، جريدة «الأسبوع الثقافي» الليبية الصادرة يوم ١٤ جوبلية (يوليو) ١٩٧٨م، طرابلسن (ليبيا).

(٣) المصدر السابق.

(٤) مجموعة «غزالة» مرضية النعاس ، ص ١٧. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس (ليبيا) من دون ذكر للتاريخ.

(٥) المصدر السابق، ص: ٢٢.

* كوّيس: كلمة عامية تعني (جيد).

قمة سعادتها رشيقة أنيقة، تشيع الحيوية في نفسها، ويملأ البشر محيّاها: «وقفت أمام المرآة تستعرض نفسها ثم رفعت يديها إلى أعلى ولفّت إلى اليمين وأخرى إلى الشمال ثم دارت حول نفسها في حركة سريعة ونشطة، وقفزت ضفيرتها الطويلة لتستقر على صدرها في استكانة، فتناولتها بحنو وضفرت ما تطاير منها في رقّة متزايدة، وتنَهدت في سعادة» [٢].

لكن هاجساً، سيئاً جعلها تتسمّر في مكانها ،فتبقي أصابعها ملتصقة بضفيرتها ويعتمل في نفسها سؤال: خوفا من أن يرفض أبوها هذا الشاب، فتخطئ القاصة التعبير عن ذلك فتقول على لسانها: «ماذا لو لم يوافق والدي؟» [٣] وهي تقصد في نفسها المستقبل لا الماضي* من خلال السياق، فلا تنتبه الكاتبة لذلك لأن همها التعبير عن مشاعر (نجاة) كيفما اتفق وقد توجّست البطلة شرا خوفا من رفض أبيها، فتعبر الكاتبة عن هذا الشعور بسذاجة بادية الافتعال والبساطة في التعبير: «لا يا إلهي لا تجعل هذا الامر يحدث إنني لا أعترض على حكمتك ولكن!» [٤] فهي تخشى النتيجة ربما لتجارب رأتها في حياة البعض وربما في جزء من حياتها هي بالذات أمام عجرفة أبيها وقسوته، وما بحثها عن دفء الحنان كما ورد في عنوان القصة –الباحثة عن الحنان- إلا صدى لما يمكن أن تكون عانته في أسرتها من شعور بالكآبة وحاجة إلى العطف خاصة وبعدما فقدت أمها التي حلت محلها امرأة أخرى أصبحت زوجا لأبيها.

الخوف من معاكسة الظروف لرغبتها في موافقة أبيها بعث في نفسها إحساس أحدهما لاذت فيه بالله آملة في عونه وثانيهما حفّزها على التّحدّي، تحدي كل المعوقات التي يضعها الآخرون في طريقها، لكنها في هذه الحالة تستدرك أنّ ذلك فوق طاقتها خاصة تجاه أبيها: «استدركت لحظة: ولكن كيف يتسنى لي ذلك؟ ومن سيتحدّى والدي؟» [٥].

فتدرك حالا أنّه العقبة الكأداء إذا قال: (لا) تدرك ذلك بحكم تجربتها معه في البيت وفي موقفه من الجميع حتى أبنائه الذكور: «تعرفه عنيدا صارما لا يحب أن يراجعه أحد في

---

(١) مجموعة غزالة مرضة النعاس: ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٧.

(٣) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

* فيكون التعبير الصحيح: (ماذا إذا لم يوافق) وهو ما يوحي بأنّ الكاتبة تكتب بتلقائية مع ضعف في الحس اللغوي وعدم اهتمام بالصياغة.

(٤) (غزالة) مرضية النعاس: ص١٧.

(٥) المصدر السابق، ص: ١٨.

قرار أيّا كان نوعه حتى ولو كان من أحد أولاده الذكور، فكيف إذن يكون الحال معها وهي الأنثى التي فقدت كل معين، وشعرت بأنها في حاجة إلى من تفضي إليه بحيرتها وقلقها وسرها الذي تحس أنّه يكاد يثقب صدرها» [1].

وتضاعف هذا الخوف لحظة استقبال أبيها للشاب في غرفة بعيدا عنها: «إنّه مع أبي، يحمل أمله وأملي على كفّ، بل على كفّه القدر، وامرأة أبي لا أدري لا تعبير على وجهها وذلك رغم الاهتمام الذي تحاول أن تبديه نحوي». [2]

فيداهمها إحساس بالتعاسة وهي تتصور أباها يقف موقف الرافض الذي يأبى مراجعة أو مناقشة في أمر أصدر حكمه فيه، فاشتد حنينها إلى أمها بعطفها ومحبتها مما لا تجد منه شيئا عند زوج الأب: «أيه لماذا تركتني في هذا طوقت؟، لقد أتت اللحظة التي كنت تنتظرينها منذ عشر سنوات»[3] هي وحدها التي كان في مقدورها أن تفهمها وتقف إلى جانبها، عكس زوج الأب حسب تصور البطلة المسبق عنها، هذه المرأة التي وفدت على البيت وجعلت الكرة يملأ نفس (نجاة): «إنني أكرهها، فهي التي أخذت مكانك في البيت وفي قلب أبي وفي عين الأسرة بأجمعها» [4].

لكن هذا الكره في نفس (نجاة) لم يكن له من مبرر غير تلك النظرة التقليدية المتبادلة في كثير من الحالات بين زوج الأب وأبنائه، حيث يرى كلا الطرفين أنّ الطرف الآخر يحاول الاستئثار بحبه واهتمامه مما تترتب عنه ضغائن يمكن تلافيها بحسن التفاهم والمودة والوئام.

وإذا كانت (نجاة) مثقلة بمثل هذه الضغائن المسبقة تجاه زوج أبيها فإنّ هذه الأخيرة برهنت على روحها الإنسانية وعطفها كما برهنت على حسن تفهمها وطيبتها في الوقت المناسب، وذلك عندما انتهى إلى سمع (نجاة) حكم الأب الفاصل في الرفض وهو يتحدث إلى زوجه ساخرا من فكرة (الخاطب) يتقدم بنفسه محاولا تبرير رفضه أن البنت صغيرة ولا يقبل إن يخطب الابن في غياب أبيه «البنت لا تزال صغيرة، وبعدين شن عرفه بالخطبة والزواج» [5].

(١) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٩.

(٣) المصدر السابق، ص: ١٩.

(٤) المصدر السابق، ص: ٢٠.

(٥) المصدر السابق، ص: ٢١.

هنا تبادر زوج الأب إلى محاولة جادة في رد الأب عن قراره بتنبيهه إلى ضرورة استشارة (نجاة) في الموضوع، لكن الأب مكّبل بترث من التقاليد لا يكاد يحيد عنه قيد أنملة مما يجعله يعتبر رأي زوجه وابنته لغوا من الكلام: «معنديش بنت لها رأي انتن شن تخرفن» [1]. ولم تجد محاولتها التنبيه إلى ما هنالك من فروق بين جيل الآباء وجيل الأبناء: «يا حامد أنت غلطان، الجيل هذا غير جيلنا، وعريس (نجاة) لم يغلط إذا كان جاك يخطب بنفسه» [2].

تابعت (نجاة) وراء الباب هذا الحوار وغيره بين أبيها وزوجه فغامت الدنيا في عينيها من جهة لرفض أبيها وأشرقت من جهة أخرى صورة أخرى للمرأة التي طالما أضمرت لها الكره، فعرفت ما في نفس هذا المرأة من طيبة وما تتمع به من حسن أخلاق ورقة قلب، وقد هرعت زوج الأب في نهاية حديثها إلى (نجاة) في ساعة الألم تخفف عنها وتمنحها المودّة والعطف محاولة في الوقت نفسه الإبقاء على عنصر الأمل في نفس (نجاة):

«معلهش يا نجاة، كل شيء يهون وبوك توّا يوافق، بس هو رأسه كاسحة * شوية، أنا عارفه أنّ عريسك شاب كويّس هو اللي بطمئن على بنتي معاه» [3].

فأحست (نجاة) بذنب كبير لما اقترفت من كره في حق هذه المرأة الطيبة، فخنقتها الدموع، ولم تستطع أن تعبّر عن مشاعرها لقوة تأثرها بعطف هذه المرأة، وقد اندفعت إلى صدرها تدفن فيه رأسها، وتسفح دموعها و «كل حنانها، وهي تبكي في الوقت الذي ربتت فيه زوجة أبيها على رأسها وهي تقول:

- ما عليهش يا نجاة، هذا شيء طبيعي، وأنت الآن عوضتني عن كل شيء، سمّعتني الكلمة التي طالما تشوقت لسماعها .. كلمة (ماما)!!» [4].

ونهاية القصة تشير إلى لجوء (نجاة) إلى زوج أبيها فهي ملاذها الذي يعوضها الدفء والحنان الذي ضاع بموت أمها، هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي توعز بالأمل الذي لم

(١) المصدر السابق، ص: ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها:

* كاسحة: كلمة تعني: صلبة، تستعصي على اللين، وربما بصعوبة.

(٣) غزالة، مرضية النعاس: ص ٢٣.

(٤) المصدر السابق، ص: ٢٣، ٢٤.

تنطفئ نهائيا جذوته في نفس (البطلة) وهي نهاية وشت بدورها مع غيرها كما سيأتي بضعف التجربة لدى الكاتبة، فقد نقلت القاصة هنا على لسان زوج الأب شعورها بالسعادة وهي تسمع كلمة (ماما) من (نجاة) في حين أنّ هذه لم تنطق بكلمة (ماما) قطّ بل اكتفت بالارتماء على صدر زوج الأب، فلو هضمت القاصة تفاصيل التجربة لأصبحت على وعي بكل دقائقها المضمر والمنطوق حيث يصير لكل شيء صدى في نفسها، فلا تفلت منها مواقع الكلمات والحروف ودورها العام في صياغة التجربة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كيف لم يتكفل الزمن الطويل بمعرفة (نجاة) للنيات الحقيقية في نفس زوج الأب التي مضى على زواجها من هذا الأب زمن أنجبت فيه منه فهي أم، نوديت بذلك من دون شك!، فكأنّ كلا من (البطلة) وزوج أبيها كانت تعيش في عالم يفصلها عن الأخرى. لا في بيت تستطيع الأسابيع المعدودة بل الأيام القليلة أن تكشف عن مشاعر كل طرف، وهو مما يعبّر عن ضعف تجربة الكاتبة الأخيرة لم تبكّر بجعل البطلة تخطو خطوة جادة في استئصال عنصر الكراهية وردم بؤرة الضغائن في نفسها، بل إن بغضها يشمل أهلها لأنهم أحبوا زوج أبيها فبدا بل جعلتها تقول: إنهم نسوا أمها: «لقد نسوك يا أمّاه، إنني أكرههم جميعا» [1] فنجاة إذن هي الأنانية المريضة بالبغضاء والكراهية، وكان تقربها من زوج أبيها ضرورة تفرضها عليها مصلحتها ومصلحة الأسرة وتقتضيها الأخلاق الحميدة، فكانت هذه الخطوة مطلوبة من (نجاة) بصفتها فتاة صغيرة ليس من باب الاحترام الواجب من الصغير إلى الكبير فحسب وإنما من باب مصلحتها أيضا، فتقربها من قلب زوج الأب يفتح لها أملا في التعويض عن حنان الأم. ومن هنا لم تخضع الكاتبة بطلة القصة (نجاة) للمسار الواقعي النفسي في القصة حسب تطور الحدث وعلاقاته المنطقية والنفسية كما كان يقتضيها زمن طويل في القصة قد أحسسنا به عبر الرد مما صار لزوج الأب من بنين منه تقديم أفكار قد مسبقة عن جانب من تلك التقاليد التي تتمحور في هذه النقطة حول قاعدة عامة تصور زوج الأب وافدا غريبا تضيق بها حياة الأسرة، وتصورها قاسية متجبرة تسوم أبناء زوجها من غيرها العذاب، تثيره عليهم لانتزاع حبه لهم والاستئثار به دونهم.

وربما كان هدف الكاتبة من ذلك هو الوصول في النهاية التي اختارتها إلى عنصر الاستثناء من هذه القاعدة العامة وهو إمكانية وجود زوج عطوف من زوجات الآباء.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٠.

لكن هذا الهدف بقي مقصوراً لأنه لم يقم على حبكة تتدرج فيها القاصة بوعي تام وفي وضوح ضمن مسار مدروس تتضح فيه العلاقات المنطقية تدريجيا للتكثيف عن لحظة التنوير أو تنتهي إلى مبررات لسلسلة الأفعال في القصة، فيبرز من خلال ذلك عمق الرؤية وجلائها، بل بدا موضوع القصة أشبه بفكرة عارضة اعتملت في نفس القاصة فشرعت تنسج منها عالما مفكك الأواصر، فلم تعط (الكاتبة) صورة متكاملة الجوانب للقصة، فالعلاقة التي بدت واهية في البداية بين زوج الأب و (نجاة) لم تجد لها مبررا في النسيج العام غير استدراجنا للعلاقة التقليدية بين زوج الأب وبنيه من غيرها، فالشخصية القصصية هنا تحمل تناقضا كبيرا في طياتها، خاصة حين نكتشف فجأة أن زوج الأب تتصرف بما يعبر عن حبها لنجاة عند الحديث مع زوجها أولا وهي تحثه على ضرورة السماع لرأي ابنته، ثم مع نجاة بعد ذلك كما رأينا فيما سبق.

فكيف استطاعت زوج الأب كتمان كل مشاعر الحب عن نجاة وهي التي تلازمها صباح مساء، بل كيف عجزت نجاة عن اكتشاف تلك المشاعر كما سبقت الإشارة؟ وهو خلل ناتج عن عدم وضوح الرؤية وضعف صدقها وافتعال نسيجها الواقعي.

فبدا الموضوع عبارة عن فكرة ناقصة في ذهن الكاتبة سمعتها أو سمعت مثيلا لها في حياتها دون استقصاء لمختلف جوانبها ولا معايشة شديدة لأدق تفاصيلها فاختلت الصياغة ووشت بضعف شديد في التجربة حاولت الكاتبة تغطيته بافتعا المواقف، فحرصت خلال ذلك للتركيز على شخصية نجاة التي قدمتها في صورت فتاة مكبّلة بالأفكار المسبقة، تجتر أحقادها، ضيقة الصدر بواقعها، طموحة إلى حياة السعادة والهناء، من دون أن تهيئ لها القاصة جوا يشعرنا بمبررات محّسة لتلك الأحقاد تجاه زوج الأب شعورا لا يضطرنا للبحث عن تأويل في المحيط خارج نفسية (البطلة).

كما لم توضح (القاصة) طبيعة الشاب الذي وصفته بـ(العريس) الذي تنتظر (نجاة) السعادة على يديه، ذلك أنّ هذا العريس الذي جعلت القاصة بطلتها تتيه هياما به وتتحرق شوقا إلى الحياة معه بقي شخصا وهميا، بل لم يكن سوى صفة من دون موصوف فلم يكن له اسم خاص من أسماء الأعلام، فهو (شاب) في مواضع و (عريس) في مواضع أخرى، ولا تحرّك في الحدث بما يبرر وجوده كعنصر لانجذاب البطلة تجاهه، لم يتحرك لا في محيط الأسرة ولا في العلاقة بالبطلة ولو على مستوى العلاقات بين عناصر الحدث، فبقي نكرة ضائعة الملامح، في حين أنه كما يقتضي السياق، عنصراً أساسياً في عالم البطلة

الباحثة عن الحنان عنده هو بالذات مما كان يستدعي الاهتمام به، فلم يكن هناك إذن ما يدعم رأي خروج زوج الأب حين وصفت هذا الشاب أمام زوجها بأنه «شاب كويّس» لأنها تتحدث عن شيء غير مرئي ولا موصوف بما فيه الكفاية بالنسبة للقارئ، وهذا يعني في النهاية أنّ العلاقات بين شخصيات القصة مفكّكة في السياق القصصي وفي نمو مشاعرها تجاه بعضها.

لكن الكاتبة استطاعت في تركيزها على البطلة أن تبرزها في صورة شخصية معقدة حاقدة، هدمت عن قصد وجهل معا جسور المودة بينها وبين الآخرين مكبلة بالأفكار المسبقة، وعقّدها تفكيرها الخاطئ كما أسهمت التقاليد السيئة من جهة وإحساسها الخاص بالواقع من جهة أخرى في تعقيدها، فجعلت الكاتبة البطلة حزنها الشديد على أمّها وإحساسها بالتعاسة في واقعها تتوقّع الشر من الجميع فيخلق ذلك في نفسها شعورا مماثلا، كما جعلتها تلك التقاليد تبادر بالتمرد في وجه زوج أبيها، تضمر لها الحقد وتناصبها العداء، من دون مبرر حقيقي واقعي غير قبولها بالمسلمات الجاهزة عن العلاقة بين زوج الأب وبنيه من غيرها، مما يجعل اللوم إذن ينصرف إليها وتنجو منه زوج الأب، فخضوعها الأعمى للتقاليد وفشلها في الانتصار على أحقادها المسبقة يعبر عن ضعف شخصية ليس لصاحبها رأي خاص يرفض المسلمات من دون نقد معقلن، كما يعبر عن طوية سيئة، ونزعة شريرة تتحكم في تصرفاتها.

لذا فإنّ مشاعرها المريضة التي زادتها التقاليد سوءا تجاه زوج أبيها جعلت البغضاء والكراهية تبقى عنصرا مقيما في نفسها مما أكسبها نظرة سوداوية للحياة، فأحست بجفاف هذه الحياة وأصبحت تتطلع إلى ما يخرجها من صقيع إحساسها البغيض بعيدا عن الأسرة.

وحين أطل ذلك (الشاب) لم تتردد في احتضان رغبته قد لا يكون حبّا له وإنما استجابة لأنانيتها أملا في أن يخرجها هذا الشاب من حياتها التي يملأها الحقد والكراهية، لكن أباها أجهض هذا الأمل، وقد توقعت هي ذلك لنزعة توقع الشر من الآخرين الكامنة في نفسها، ساعد عليها طبع أبيها، فتشاءمت من النتيجة حين تصورت أباها يرد على الشاب بالرفض، فتبرز الكاتبة الإحساس بالألم على لسان (البطلة) وهي تتصور النتيجة السيئة: «لا .. يا إلهي .. لا تجعل هذا الأمر يحدث»[1].

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٧.

فتأتي الصياغة ضعيفة ساذجة خالية من حرارة المشاعر وتدفق العواطف:

«وبلعت ريقها وقالت في تبتل: إنك على كل شيء قدير» [1].

غير أنّ هذا لا ينفي أنّ شخصية البطلة بدت واضحة القسمات خلال القصة كلها، فهي تواقة إلى الحب والحنان تعويضا عن حرمان شديد من الإحساس به بعد وفاة أمها، فدفنت الحنان مع أمها، وليس هناك حنان من أبيها القاسي المستبد وقطعت مسار به بينها وبين زوج أبيها، وبقيت مكبلة بعقدها التي صورتها شخصية منهزمة تطمح طموحا غامضا إلى كلمة حنان تزيل صدأ نفسها الظمأى إليه، وهو ما حقق بعضه التحول الذي حدث في نهاية القصة بفضل زوج أبيها وحدها، لكن من دون إعداد سليم لذلك كما سبقت الإشارة، وذلك حين اكتشفت (البطلة) مشاعر العطف تجاهها من زوج أبيها، فجعلتها تلك المشاعر تستمد منها العون على تعاستها، فتتشبث بالأمل وقد غمرها حنان زوج الأب في التخفيف عنها والوقوف إلى جانبها فأشعرها ذلك بميلاد (أم جديدة) بتعبير القاصة: «وازدادت تجاه انكماشا في صدر أمها الجديدة حيث القلب الكبير والحنان الأعظم» [2].

وقد عكست كلمة انكماش ما في نفس البطلة من ظماء عاطفي جعلها تحس الحياة صقيعا دائما تحن فيه إلى دفء لذيذ يقيها قرّ صقيع الشتاء المتجهم.

وهكذا تتحول زوج الأب فجأة بافتعال واضح أمّا جديدة، بل تجسد فيها «الحنان الأعظم».

لكن كل من البطلة (نجاة) وزوج الأب ظهرتا في موقف ضعف وتبعية تامة، لا رأى لهما أمام رأي (حامد) الذي لا تختلف نظرته للمرأة عن نظرة سابقيه من الأجيال، فهو يسخر من أن يكون لابنته بعض من الرأي في أمر يعنيها مهما كانت طبيعته، كما لا يكاد يصغى لزوجه تطرح وجهة نظرها، فنظرته للمرأة لم يعترها تغير، ودورها لايزال بالنسبة إليه مجرد دور محدود في محيط الأسرة نفسها.

وهو موقف متخلف بطبيعته، يبقي المرأة على تبعيتها المطلقة، تلك التبعية التي تسلبها شخصيتها وتحول بينها وبين رقيها الفكري والاجتماعي، كما يثقل ذلك كاهل

---

(١) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٤.

الرجل حين يبقى ينوب عنها في كل قضاياها الصغيرة والكبيرة، فيكون الموقف لهذا في غير مصلحة المرأة والرجل معا، كما أنّه في غير مصلحة المجتمع والوطن في النهاية.

غير أنّ الموقف المتخلّف، في موقف الرجل من المرأة يتغير في قصة «شيء له معنى» [1] للكاتبة نفسها. فيؤمن كلاهما بضرورة التعاون في الحياة تعاونا يكون للمرأة فيه دورها وتأثيرها ليس في حياة الأسرة فحسب ولكن في المحيط الاجتماعي العام، مما يجسد الطموح المستمر للمرأة في ضوء التغيير السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، حيث أصبح تعليم المرأة حاجة أساسية ضرورية لها، فالرجل الذي كان يحول بين ابنته والمدرسة اضطر في النهاية بالعدول عن موقفه وبادر لإلحاقها بالمدرسة الشعبية وعمرها خمس عشرة سنة، لأنه أدرك أهمية تعلم المرأة.

وهكذا تبدو ظاهرة الإقبال على التعليم مطمحا أساسيا بين النساء اللواتي فاتهن التعليم في الصغر، وهذا هو الشيء الذي له معنى كما ورد في عنوان القصة، إشارة إلى ما للتعليم من أهمية في بناء شخصية المرأة ودورها في الحياة، حيث تصور القاصة الفرحة التي تشعر بها البطلة (منى) المعلمة وهي تستقبل في مدرسة شعبية نساء ذوات أعمار مختلفة، فتنظر إلى «الجمع الجالس أمامها في سعادة» [2]. ومن بينهن أمّها نفسها ذات الأربعين سنة، والأم لتسعة من البنات والبنين.

وهكذا تشرع البطلة (منى) تنقل نظرها بين النساء يجلسن أمامها، كان يملأ حياتهن الفراغ وتشغلهن التفاهات فصرن يطمحن للعلم واكتساب المعرفة، فـ(حليمة) التي كان همها الدائم اقتناء المجوهرات صار همها التعلم، كما تخلت لنفس الغرض (جميلة) عن ملء فراغها بالوشايات والإشاعات، مثلما هجرت (سعدية): «دنيا المآتم والأفراح» [3] وفعلت نفس الشيء (عويشة) بتخليها عما كان يشغلها من غيبة ونميمة، كما تركت (عزيزة) نشاطها التجاري الهامشي في (الدلالة)، ولم تتأخر عن طلب العلم (مناني) المرأة الصامتة القادمة من حي آخر والتي ليس لها من هم إلا ما تتعلمه على يد (منى) كذلك (سعاد) اليتيمة «التي حرمت نعمة العلم في الصغر وأصبحت تعيش عالة على زوج شقيقتها

---

(١) المصدر السابق، ص: ٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٧.

(٣) المصدر السابق، ص: ٩.

الكبري»[1]. و(فتحية) التي «رفض والدها أن تدخل المدارس أول الأمر، وعندما بلغت الخامسة عشرة حاول تزويجها بابن عمتها، لكن ابن عمتها رفض لأنها ليست متعلمة وندم الأب وعهد بها إلى (منى) والآن هي على وشك أن تنال الشهادة الابتدائية»[2].

بالإضافة إلى أولاء أم خطيب (منى) التي تغيبت «لانشغالها باعداد لوازم الفرح الذي سيتم عن قريب»[3] كي تزف (مني) إلى خطيبها الذي بقي مجهول الاسم أيضا في القصة، كل ما هنالك أنّ (منى) أحبته لأنه يوافق على سيرها في نفس الدرب من العمل والتعليم.

كل أولئك إذن أقبلن على التعليم بعدما نبذن الفراغ والخوض في تفاهات الأمور فتراهن البطلة المعلمة (منى) أمامها فتمتلئ سعادة ورضى، مصدرهما الشعور بها في نفوس الأخريات من رغبة في تغيير أميتهن وطموحهن إلى مستوى فكري أفضل.

وتستمد (منى) نفس الإحساس من موقف خطيبها تجاهها وهو يشجعها على مواصلة الطريق: «لقد أحبها وأحبته، ولكن رغم ذلك فقد كانت على استعداد عندما تقدم لخطبتها أن ترفض هذا الاقتران إذا كان فيه نهاية المشوار الذي بدأت وصممت على سيرة* إلى النهاية»[4].

وبهذا تنتهي القصة نهاية تقريرية واضحة أقرب إلى السطحية والسذاجة، فلم يختلف التعبير فيها عن غيرها في سائر أجزاء القصة من مباشرة وتكرار وشروح هي من طبيعة المقال القصصي أو الإصلاحي، وليس من طبيعة التناول الفني في قصة ناضجة.

فالحدث انطلق من قاعة الدراسة، وقد ركنت (البطلة) إلى لحظة تأمل، فأحست بشعور قوي من الرضى وهي ترى حماس الشخصيات الأخرى في طلب العلم، فتنظر إلى المستقبل نظرة متفائلة، لكن ذلك لم يأت في صياغة فنية يسمو فيها التعبير وتصف شفافية التصوير لإبراز ما يعتمل في نفوس الشخصيات إبرازا يؤثر بعمق الفكرة وجودة الأداء،

---

(١) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٠.

(٣) المصدر السابق، ص: ١١.

* هكذا في الأصل، والصحيح (السير فيه) لعلّ الخطأ مطبعي.

(٤) المصدر السابق، ص: ١١.

فكان همّ الكاتبة مقصورا على سرد ما نما في نفس (البطلة) أثناء لحظة التأمل تلك كما تسرد أية حادثة بسيطة في الحياة الاجتماعية، التي قد تسرد بشكل ساذج مما يستهوي كثيرا من أولئك الذين يجدون في نفوسهم ميلا إلى كتابة حكاية كما تقع في الحياة بكل شوائبها من دون أدنى رغبة في بذل الجهد لتعمق الفكرة أو سمو التعبير عنها، ظنا منهم أنّ مجرد سرد حكاية يعتبر جواز مرور إلى رحاب القصة، وهو ما دفع: «الكثيرين إلى اختصار الطريق والهرب من الجهد، واتخاذ القصة مركبا هيّنا لا يكلف أكثر من سرد حوادث محلية، وحبك مواقف مسلية، ووصف أشخاص ورسم مناظر من الحياة الجارية بأي أسلوب اتفق» [1].

ففكرة القصة في حد ذاتها فكرة نبيلة، لكن نبل الفكرة يحتاج إلى عمق الرؤية وجودة المعالجة، وهو مانجد القصور فيه جليا في (قصة لها معنى)، فالرؤية اكتفت فيها القاصة بالسطح لا تتجاوز فيها فكرة التعليم رفيع أمية الحرف إلى رفع أمية الفكر وتخلف في السلوك، فانتصرت الرؤية المحدودة على المفهوم العادي للتعليم من دون بعده الحضاري، ذلك أنّ أم البطلة (منى) مثلا قد هجرها زوجها لا لمستواها الفكري المتخلف، بل لأمر وحيد وهو أنها أضاعت ورقة عليها أسماء الدائنين: «قال لها زوجها يومها: أنها تسببت في إضاعة كل أسماء الدائنين والبضائع التي كانوا يشترونها بالدين ويدونها في تلك الورقة الكبيرة والتي وضعت فيها من دون دراية (تفل) * الشاي ورمته في القمامة»[2].

لكنها لم تكد تبدأ تتعلم على يد ابنتها (منى) بعد ذلك حتى عاد إليها زوجها سعيدا بها وبأطفالها معا.

فجاءت فكرة التعليم مقصورة لا ترقى إلى عمقه كقيمة حضارية تعد حجر الأساس لتطور اجتماعي يشمل مختلف جوانب الحياة في التفكير والسلوك والقيم الاجتماعية والوطنية.

أما ضعف المعالجة فيتجلى في السطحية والتقريرية والمباشرة في التعبير، فنحت القصة في ذلك نحو حكاية عامة تتداخل فيها حكايات جزئية ناتئة محشوة بالشروح غير

---

(١) فن الأدب. توفيق الحكيم. ص٢٢٠. مكتبة الآداب ومطبعتها (مصر) من دون تاريخ.

*ورق الشاي المستهلك (عامية).

(٢) غزالة. مرضية النعاس: ص ٨.

الضرورية «وابتسمت منى، وشردت بخواطرها، من كان يصدق؟ خالتي جميلة أو (التلغراف السريع) كما كانوا يسمونها لسرعة نقلها للأخبار من مكان إلى آخر ولبثها للإشاعات في كل مكان تصبح هكذا إنسانة* تتلقى العلم والمعرفة وتتخلى عن كل عاداتها السيئة وتصبح إنسانة، كل ما يشغلها أن تنهل من مناهل العلم والمعرفة»[1].

وقد كثر ميل الكاتبة إلى الإلحاح على الفكرة إلحاحا مسطحا حافلا بالتكرار، وهي محكومة في ذلك برؤية إصلاحية تجعلها تتطلّع إلى تغيير سريع في حياة المرأة الليبية، فشغلتها الرغبة في ترديد الفكرة لتأكيد الدعوة لها عن العمق في التمكين لها، كما شغلتها عن الاهتمام بالصياغة، وهو ما يؤثر سلبا على قيمة العمل الأدبي بالنسبة لقارئ القصة الذي ينتظر بعدا فنيا وفكريا مركزا يكشف له من علاقات الأشياء بشفافية من خلال الحدث والشخصيات لا تناولا يخطب من خلاله الكاتب أو يقرر أشياء معروفة، ولعل عذر الكاتبة في ذلك أنها في بداية الطريق، وعهدها بالكتابة القصصية جديد.

ورغم أن التوفيق قد خان الكاتبة في تعميق فكرة الموضوع وحسن التناول إلا أنها استطاعت أن تقترب من عالم الشخصيات التي هجرت ما كان يشغلها من تفاهة في الحياة إلى ما هو أجدى، فأدركت تلك الشخصيات قيمة التعليم بالنسبة لشخصية المرأة، فأم (منى) تتحدى السنوات الأربعين وتتحمل ما يثقل كاهلها من مسؤولية تسع بنات وأيضا بنين، وتقبل على التعليم، وكذلك فعل غيرها، فتخلّت (جميلة) و (عويشة) عن ترويج الإشاعات، كما تراجع سحر الذهب كقيمة مادية مظهرية من تفكير (حليمة) و (عزيزة).

لكن تنبغي الإشارة إلى ما كان جديرا بالاستغلال من لدن القاصة لتعميق الرؤية من خلال هاتين الشخصيتين (حليمة وعزيزة) فقد اكتفت القاصة بوصف (حليمة) تتحول من امرأة مفتونة باقتناء الذهب إلى أخرى تزهد فيه، فتبيع ما تملك لبناء بيت: «حليمة.. أو مصرف الذهب كما كان يلقبها سكان شارعهم.. لقد كان كل همها اقتناء كل حلية ذهب تراها حتى ولو كان ذلك يجرهم إلى الاستدانة والتقتير في المعيشة لقد باعت من شهر جميع حليها ليبنوا على قطعة الأرض التي يملكونها منذ سنين بيتا يسكنونه يريحهم من الإيجار الذي كان يبتلع جزءا كبيرا من دخلهم»[2].

---

* تعبير خاطئ، والصحيح (إنسان) للذكر والأنثى.

(١) المصدر السابق، ص: ٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩.

كما اكتفت القاصة بوصف (عزيزة) التي تعرض عن مهنة (الدلالة) بالذهب والفضة رغبة منها، وهي «صاحبة الكلمات الخالدة، اغسلي وألبسي، وذهب عيار واحد وعشرين*، وفضة نقية ورأسك** أنت »[1].

فلم تتجاوز النظرة عملية الزهد السطحية في الاقتناء من لدن (حليمة)، والزهد في التجارة من لدن (سعدية).

أعطتنا الكاتبة المبرر المباشر بالنسبة لـ(حليمة) عن طريق الشرح غير الضروري في صياغة فنيّة، فقد أدركت مع زوجها أنّ ما تدفعه الأسرة مقابل الإيجار يمثل نسبة مرتفعة من دخلهم، فجعلهم ذلك يبادرون للتعجيل ببناء بيت أملا في توفير ثمن الإيجار مستقبلا، فماذا تغير بالنسبة لحليمة هنا؟ فرغم صواب القرار أو التصرف الذي تستعيض فيه ببيت يوفر للأسرة استقرارها وكرامتها عن حلي مجمدة فإنّ ذلك لا يلغي فكرة الحرص على الامتلاك المادي أو الاقتناء تماما، فتحولت عملية الاقتناء من اقتناء ذهب وادخاره إلى اقتناء بيت للسكن فيه.

ولم تعطنا الكاتبة من جهة أخرى مبررا فنيا بالنسبة لإعراض (عزيزة) بطريقة مباشرة ولا بطريقة غير مباشرة غير ما يمكن أن يستفاد من رغبة في التعليم والتفرغ له أولاً وأخيرا. وليس المبرر – مباشرا أو غير مباشر – بذي أهمية كبيرة هنا، وإنما الأهمية في الخلفية لوضعية هاتين الشخصيتين لموقعهما الهام في القصة.

فنحن نعرف أنّ ظاهرة الحرص على اقتناء الذهب بالشكل الملفت للنظر لا تشيع إلا في الأوساط المتخلفة التي تغتر بالمظاهر، فيصير في نظرنا ما تملكه المرأة من ذهب وما تتحلى به في المناسبات وغيرها معيارا لمكانتها الاجتماعية الجيدة، مثلما قد يكون معيارا لحبها من زوجها أو علامة على مستواه المادي بالإضافة إلى محاولة استجلاب الجمال المصطنع من خلال بريق الحلي ورنينه كما أنّ شيوع السوق السوداء ورواجها تشجع (الدلالين) وتجعلهم ينشطون أكثر، وهي انعكاس هام في جانب من جوانب ظاهرة الاقتناء. وهي أشياء كان يمكن استغلالها في النسيج القصصي العام، فتوعز الكاتبة بأنّ

---

* نوع من الذهب، والتعبير خاضع لصيغة المناداة للبضاعة.

** للقسم بـ(رأس) الزبون الذي يعني ضمنيا حياته وهو تقليد شائع مستقبح فضلاً عن كونه محرّما دينيا .

(١) غزالة . مرضية النعاس، ص: ٩.

(حليمة) لم تزهد في الذهب لمجرد رغبة في بناء بيت مثلما لم تزهد (عزيزة) بشكل عفوي في (الدلالة) وإنما زهدتها قيم جديدة نامية في المجتمع يحل فيها مقياس السلوك الحضاري والأخلاق العالية محل الحلي كما تحل القناعة بالعمل الشرعي محل العمل الهامشي الطفيلي، فيقاس في النهاية تمدين الفرد بفكره وسلوكه وتفيكره لا بما يحوز من بضائع وما يملك من متاع وحلي، فتكون المرأة بهذا التصور قد بلغت مستوى جيدا من التطور في الرؤية والسلوك، حين تدرك أنّ مكانتها الاجتماعية أو مستواها الفكري لا تحددها مقتنيات ذهبية وإنما نوعية الحياة الاجتماعية رقيا في السلوك وسموا في التفكير واستقامة في العمل وفي التعامل مع الآخرين.

من هنا يمكننا أن نتلمس الإدانة غير المباشرة لما يشيع في الأوساط المتخلفة من قيم وضيعة وما ينتج عنها من عادات سيئة حيث يتأصّل أسلوب المظاهر والخداع والتزوير فتختل القيم الإنسانية في المجتمع.

إنّ ذلك التصور من الكاتبة في إعداد خلفية مدروسة للشخصيات لا ينفي انعدام الإدانة في رؤية الكاتبة، فهي واضحة لكنها جاءت بشكل مباشر جدا، فهي تدين واقع الشخصيات القديم إدانة تامة بما فيها من واقع الحاجة (عويشة) المرأة التي أدت فريضة الحج وكررتها ثلاث مرات، فلم يدفعها ذلك إلى طريق الصلاح وتجنب ما يضاعف الذنوب من (غيبة) و (نميمة) فبقيت تتعاطى الحديث في أعراض الناس، تملأ به الفراغ وتعرب به عن تخلفها ووضاعتها: «والحاجة عويشة التي رغم المرات الثلاث التي ذهبت فيها إلى الأراضي المقدسة والتي لا تفتأ تذكرها في كل مناسبة فإنها تعقبها بعد ذلك بالخوض في سيرة علاّنة وفلانة وفلتانة والتي كان لايضاهيها في ذلك إلا الخالة جميلة» [1].

لكن واقع هذه الشخصيات تراجع أمام واقع جديد سمت فيه هذه الشخصيات قليلا وأصبحت ذات طموح آخر في قيمة إنسانية، فبدأ يتراجع من خلال هذه الشخصيات محيط متخلف ويشع محيطاً آخر يبرز فيه طموح إلى العلم والمعرفة ونور الحياة الحقيقية، وبدت فيه شخصية (منى) المعلمة عنصرا حيويا تعلّم بنات جنسها وتستمد من جهدهن ورغبتهن سعادة غامرة، فيملأ ذلك جوانحها بشرا ويغمرها سرورا.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩.

فتصير الرؤية -من خلال هذه الشخصيات- مؤشرا على طموح نام إلى تطور المرأة العربية الليبية، يتخذ هذا التطور أساسه العلم والمعرفة طريقا أسلم لمعرفة الحياة في منأى عن المظاهر الزائفة أو تقليد ما يشيع في المحيط المتخلف. وتختلف عن هذا مظاهر أخرى من التطور الزائف كما عكس ذلك سلوك البطلة في قصة «وبقيت القردة وحيدة» [1] لعبد الله القويري حيث تفهم (البطلة) التطور فهما خاطئا، فبدل أن تسترشد بعقلها للخروج من وضعها المتخلف بوعي واتزان نراها تندفع في الانحراف فهي ترتدي اللحاف وترى كثيرا من النساء سافرات في الشارع يجلبن اهتمام الرجال ويحظين بنظرات إعجابهم، وخطفت بعضهن منها زوجها، فصار مهملا سكّيرا مدمنا يقضي لياليه معهن فتاقت إلى نظرات إعجاب من رجل لم تلبث حتى التقت به، والتقطها من الشارع بسيارته فكانت بداية انحرافها، تمارسه مهملة بيتها كما أهمله زوجها، فأصبح كلاهما يعيش التعاسة ضحية الفهم الخاطئ للحياة، والتقليد الأعمى.

فرمز الكاتب بـ(القردة) إلى (البطلة) في غرابة أطوارها وفي تقليدها الساذج لما ترى فيه مظهراً من مظاهرات التطور مثل الاختلاط المشبوه بالرجال ومصاحبتهم غير الشريفة.

فيبدأ الكاتب بالإشارة إلى صورة خلفية بدا فيها (قرد) يجلس مرهقا: «وقد همدت حركاته» [2] وقربه (قردة) لا تكاد تقترب حتى تبتعد، ثم ينصرف عن ذلك فيصور امرأة تخرج إلى الشارع ترتدي لحافا وفي نفسها شعور بالتحدي للاندماج في الحياة والإصرار على إثارة الإعجاب في نفوس الرجال. فترجم ذلك وقع خطواتها نفسه: «قدماها تطرقان الأرض، والطرقات حادة قاطعة كأنّها حافة سكين، الشارع أمامها تعرف ملامحه من خلال الفرجة الصغيرة التي أبقتها أمام إحدى عينيها» [3] فتمضي تستعرض وجوه الرجال والنساء وتذكر في نفسها زوجها بمقت شديد وهو الذي أهملها وانغمس في حياة اللهو والعربدة والمجون مع أخريات. لم يكن يبدو منها: «غير نصف عين، وغير جزء من الساق فوق الكعب، الكعب عال، وخطواتها متزنة، فهي لاتخاف شيئا» [4].

---

(١) مجموعة: «خيط لم ينسجه العنكبوت، عبد الله القويري، ص١٤ دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٥م.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٨٦.

(٤) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

تخطو في الشارع وترى بعض الرجال مفتونين بالنساء السافرات دونها هي: «أنهم لا ينظرون إليها ولكنهم ينظرون لغيرها، غيرها من النساء وجوههن عارية، وسيقانهن عارية، عيونهن ضاحكة، صدورهن بارزة» [1] فتسري الغيرة من الأخريات في نفسها: «حملقت بنصف عين في واحدة منهن قاست بنظراتها الخاطفة المسافة التي تفصل عنقها عن صدرها، وعلّقت داخل نفسها ساخرة:

- صدر .. كصدر العنز !» [2].

فتزداد في نفسها الرغبة في التحدي، ويغدو الخروج إلى الشارع غاية في حد ذاته: «ماذا يصنع منا البقاء في البيت دائما؟» [3].

وفي مواجهة الحياة في الشارع تمضي تعقد المقارنات بينها وبين غيرها من النساء الجميلات السافرات، فتتمعن وتقارن: «وجه حلو مثل الصباح، ورجعت إلى نفسها تقارن وجهها بالوجه الصبوح وكأنها تنظر إلى مرآة، ورددت:

- وجهي جميل، أنفي مستقيم، شفتاي صغيرتان، ذقني مدبب.

ولكنها اعترضت على نفسها:

- ولكن وجهها أجمل، ماذا في وجهها يا ترى؟ ربما صبغة الشفتين.

استدركت وبها نوع من الحدة تشبه حدة إيقاع حذائها:

- شفتاي أصبغهما، صبغة شفتاي فاقعة» [4].

فتراودها الرغبة في نزع (اللحاف) ليراها الرجال جميلة مثل تلك المرأة الصبوح، وقد تكون «أحلى من غيرها ممن تبهر زينتهن، ولكنها تماسكت فقد عاد وجه التي مرت بها* منذ دقائق يدفعها إلى المقارنة:

---

(١) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق، ص: ٨٧.

(٤) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

* ورد في الأصل (وجه الذي مرت به) وهو يختلف عن سياق التعبير، لذا بدا امّا أن يكون خطأ تحريريا أو خطأ مطبعيا وجب تصويبه هنا.

- صدرها.. ربما كان أجمل من صدري، صدري أكبر من صدرها قليلا.

وعاكست نفسها:

- ولكن صدرها مازال بارزا، صدري ترهّل.

وكادت تبكي:

- ماذا يفعلن بصدورهن؟

وهزت خواطرها سيارة مسرعة.

- قدماها صغيرتان:

وأنّبت نفسها أن نسيت شعرها الذي كادت أن تشتهيه لنفسها، ولكنها رجعت تطمئن نفسها:

- شعر مستعار، كلهن يلبس شعرا مستعار» [1].

هكذا تعتمل المشاعر في نفس (البطلة) فتمضي مضطربة قلقة يهدها الشعور بالضعف تجاه الأخريات ويدفعها لمجاراتهن وتقليدهن، فتوسل الكاتب لنقل أحاسيسها ومشاعرها تلك بواسطة تيار الوعي (المونولوج) ليصور ما يحتدم في أعماق نفسها من إحساس بالتخلف عن الأخريات فتوة وجمالا، فتقارن نفسها بهن من كل الوجوه.

وبدا خلال ذلك سلوك المرأة المعاصرة في بحثها عن مظاهر الزينة المصطنعة ليس من خلال استعمال الأصباغ الكيميائية فحسب وإنما في ارتداء الشعر المستعار وللمجاراة تستعمل (البطلة) بدورها أصباغ الوجه والشفتين ، ومع ذلك يبقى في نفسها إحساس بالضعف يشعرها أنها دون الأخريات اللواتي يأسرن الرجال جميلات سافرات.

وفي لحظة احتدام هذه المشاعر وما برز فيها من معاناة (البطلة) الإحساس الحاد بالضعف، ومن التمزق النفسي الداخلي في هذه اللحظة التقت عيناها بعيني رجل تتفحصانها، فنما في نفسها ميل: «إلى أن ترفع الغطاء ليراها كاملة سوية» [2].

فبدا أنها عرفت رغبته كما أحس هو برغبتها: «الرجال يعرفون المرأة من مشيتها، يالهم من شياطين: يعرفون المرأة حتى وإن اختفت تحت ألف غطاء، والمرأة تعرفهم حتى وان

---

(١) خيط لم ينسجه العنكبوت. عبد الله القويري: ص ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٧.

جعلوا لها ربع عين تنظر منها: بل ربع عين تكفيهـا، ليجعلوهـا بـلا عينـين، هـي تعـرف رائحتهم، والرجل يعرفها مهما اختفت»[1] فتبادله النظر وهي تخطو في الشارع، ولا تلبث حتى تكلمه، ثم تسير «عشرة أمتار لتركب سيارته»[2].

تستسلم له، تجرب سحرها على الرجال وتمتحن خبرتها في التأثير عليهم، وهؤلاء لا يبخلون بالنفاق والرياء في الاعراب عن الاعجاب المزيف وصولا إلى تحقيق نزوة عارضة وان تكررت مناسباتها: «بد ما طال صمته قال:

- رأيتك أول مرة فعرفتك.

اعتراها خوف فقالت مذعورة:

- عرفتني ؟!

أجاب هادئا:

- نعم عرفتك، وكيف لا أعرفك، مهما غطيـت نفسك فـانني أدركـت حلاوتـك، الجمال لا يستطيع أحد أن يخبئه .. دعيني أرى الجمال!

ومد يدا متجاسرة فأزاح بلمسة ما يغطي وجهها، وأطلقها كلمة واحدة:

- الله!

أطلقت بعدها نبرة واحدة:

- ووه!

وعادت تلم في انبهار أطراف الغطاء»[3].

وهكذا أمسى السقوط بالنسبة لها أمرا عاديا يتكرر، وحين تطفو على ذهنهـا صـورة زوجها في النهاية يمتلئ قلبها بالسخط والكراهية لما تحمّلـت منـه. وبهـذا الإحـساس في لحظة النهاية: يعود الكاتب إلى محاولة رسم صورة (للقرد) و (القردة) مرة ثانية عن طريق (الفلاش باك) في ثلاثة سطور «ابتعدت القردة عن القرد، جلست ساكنة، اقترب منها قرد آخر، فلم يستطع أن يحولها عن همودها. فإن قردها على جنبه راقدا أو ميتا. وحيدة — بقيت القردة وحيدة»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٨٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ٨٩.

(٣) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق، ص: ٩٠.

فـ(القردة) هي رمز لهذه المرأة المندفعة نحو الحضيض اندفاعا بهلوانيا وراء التقليد، وذلك القرد الراقد الميّت إنما هو رمز لزوجها الذي فقد إحساسه بالشرف والكرامة، كما مات ضميره بعد ما أصبح إدمانه السكر وانغماسه في الخلاعة همّه الوحيد، أما القرد الذي رأيناه في الأخير، ولم نره في البداية فهو رمز للرجل الجديد من الذين يشجعون على الغواية والانحراف ووجدت فيه (القردة) ضالتها في اندفاعها، لكنها تخرج من ذلك خاسرة، يقضي منها (القرد) الطارئ وطره ويسلمها للفراغ والوحدة والتعاسة. فيحاصرها الإحساس بالوحدة من جديد في حياتها ولكنها وحدة في النهاية ذات رائحة كريهة، تعيشها (البطلة) وقد تعفّنت كما أصبحت ظلال الإثم والرذيلة تخيّم على حياتها، فلم تجن شيئا وراء اندفاعها غير التعاسة وسوء المصير، فتحتقر نفسها، ويزداد إحساسها بأساها.

وقد كان اندفاع (البطلة) في هذا الاتجاه عبارة عن رد فعل سلبي عما لقيت من إهمال زوجها وانصرافه عنها لغيرها من النساء الماجنات أيضا، فلم تعالج الموقف بحكمة وتبصّر، بل اندفعت في الرذيلة كما غرق هو في الإثم ونسيها هي «سهراته تمتد معهن ورائحته عندما يعود، وأنا لا أعرف؟» [1] ودفع بها رد الفعل السلبي هذا إلى مجاراة الأخريات في تبرجهن واستهتارهن فلا تختلف تصرفاتهن في التقليد عن حركات (القرود) البهلوانية وهو سلوك غير سوي تزيده محاولة المجاراة للآخرين والتقليد الأعمى سوءا على سوء. وهو ما جعل القاص يرمز لـ(بطلة) القصة بهذا الرمز للتقليد الساذج وغرابة الأطوار في تصرفاتها، وهو لا يعفي من ذلك الرجل، فمثلما هنالك (قردات) في تقليدهن المنحط وغرابة أطوارهن وتهتكهن من خلال الاندفاع وراء بعض المظاهر: فهناك (قرود) بالمستوى نفسه في الوضاعة والسفالة.

ومن هنا انصب نقد الكاتب على ظاهرة الانبهار والتقليد في الحياة الاجتماعية، يعرّض بالسذج في سلوكهم حين تجتذبهم المظاهر فيستسلمون لها بسذاجه عمياء، محاولا في ذلك التجديد في أسلوب المعالجة لمثل هذه الموضوعات فاستخدم لأول مرة أسلوب المشاهد الموحية بواسطة الارتداد (الفلاش باك) لكنه جاء هنا في هذه القصة محدودا انحصر في صورتين تجسدتا في لقطتين اثنتين.

---

(١) المصدر السابق، نفس الصفحة.

في اللقطة الأولى تقترب (القردة) من زوجها (القرد) ثم تترك «وجهه يكاد يسقط على صدره، عيناه مطفأتان»[1] فيحاول على الأثر رفع يديه فيسقط على جنبه، ولما «حاول أن يعود إلى الجلوس فلم يقدر»[2] فتدور حوله هي فإذا هو ساكن من جديد كأنما هو فاقد الوعي بنفسه وبما حوله، فتنصرف عنه: «قفزت قفزتين ثم صرخت والقرد لم يزل ملقى على جنبه»[3].

بهذه اللقطة أعطى الكاتب إيحاء رمزيا يشي بالعلاقة بين هذه الصورة وبين الحدث الرئيسي في القصة، فالقرد هنا رمز للزوج السّكّير الذي فقد الحس والوعي بنفسه كإنسان له كرامة وزوج عليه مسؤولية بعد ما انحدر في هاوية الآثام غارقا في العلاقات النسائية الآثمة والسّكر الذي لا يكاد يصحو منه، كما تشير إلى ذلك حالة القرد (الرمز) في ضعف قدرته على رفع يديه وعدم استطاعته الجلوس بعد السقوط على جنبه، وكذلك «عيناه» المطفأتان لما توحيان به من تعبير عما اعترى حواسه من خدر وما شمله من بلاهة وما انتهى إليه من سلبية، مثلما كانت قفزات (القردة) وصرختها رمزا لحركة زوج هذا الرجل البهلوانية لاندفاعها في سلوك مستهتر ومغامرات ماجنة.

افتتح الكاتب القصة بهذه اللقطة فأومأ بشكل خفي إلى مالها من علاقة بالفقرة الموالية مباشرة التي تبدأ بالحديث عن المرأة التي شرعت «قدماها تطرقان الأرض» فجاءت طرقات قدميها في مطلع الفقرة الثانية لتكون امتدادا داخليا لقفزتي (القردة) حول (القرد) في الفقرة السابقة، فيفهم ذلك من خلال النسيج المستوحى من جو القصة لا من خلال التعبير المباشر في العلاقة بين الفقرتين اللتين قد توحيان للقارئ المتعجل بالانفصال بينهما كما يبدو في الشكل.

وبعد ما صور الكاتب ما اعترض (بطلة) القصة وما انتهت إليه من مصير، أنهى القصة باللقطة الثانية في ثلاثة سطور كما سبق ذكر ذلك، صورت القرد الذي رأيناه في اللقطة الأولى بقي «على جنبه راقدا أو ميتا»[4]، وأدخلت في الصورة قردا آخر، وقد ابتعدت القردة عن (القرد) لتعاني الوحدة: «بقيت القردة وحيدة»[5].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص: نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق، ص: نفس الصفحة.

(٤) المصدر السابق، ص: ٩٠.

(٥) المصدر السابق، ص: ٩٠.

فالقرد الراقد أو الميت هو الزوج الذي لم يعد هناك ما يشده لأسرته ولا ما يلتـزم بـه من قيم الحياة الاجتماعية مثل القيام بالواجب والشعور بالكرامة، فهـو ميـت الإحـساس والضمير.

والقرد الآخر هو رمز للرجل الذي استدرج المرأة للغواية والرذيلـة، وتبقـى القـردة بينها رمزا لهـذه الأخـيرة، ولم تحـصد مـن مغامراتهـا المنحطّـة غـير الـشقاء والإحـساس بالتعاسة، لذا نرها في النهاية ساكنة محطمة لمـا تحـسه مـن حـسرة وأسـى في حياتهـا، فقـد تزوجت رجلا متهتكا، فسخطت على واقعها وحاولت مجـاراة بعـض النـساء في مظـاهر الأشياء وقشورها فأدى بها ذلك إلى مستنقع الرذيلة.

وهذه التصرفات كلها مـن خـلال الـزوجين بالخـصوص تـنمُّ عـن عقليـة متخلفـة تتمسك بالمظاهر ولا تعطي اعتبارا للسلوك الحضاري السليم القائم على الرزانة والتعقـل «وهو الصفة الأولى من صفات المدنية» [1] التـي تجعـل مـن آداب الـسلوك والإحـساس بالقيم الاجتماعية النبيلة مقياسا حضاريا لنضج الفرد مدنيا، كي يكـون إنـسانا إيجابيـا في الحياة.

فلـيس الـسفور في الحيـاة ولا الاخـتلاط بالرجـال مقياسـا لتمـدين المـرأة ورقيهـا الحضاري، كما أنّ إدمان الخمر والانغـماس في العلاقـات الوضـيعة لـيس لـه أيّـة علاقـة بمستوى الفرد الحضاري.

فمقياس تطور المرأة : سلوكها في الحياة المعبّر عن نـضجها ووعيهـا، تلتـزم في ذلـك بقيم إنسانية وأخلاقيات اجتماعية، مسترشدة في ذلك بعقلهـا للتفريـق بـين نـافع وضـار للفرد وللمجتمع.

والخلاصة: أنّ طموح المرأة إلى التطور كما بدت في القصة أثناء هذه الفترة، بقي يعاني آثار التخلف، كما بقيت نظرة الرجل إلى المرأة مثقلة بتصورات مسبقة، تقلـل و تهـين مـن شأن المرأة التي تحرص على تجاوز واقعها المتخلف إلى واقع جديد متطور، فيحـدث سـوء فهم للتطور، لكن تبقى الرؤية سليمة عند فئة أوسع تنشد التطور عن طريق طلب العلـم والعمـل، فتكـافح المـرأة مـن أجـل ذلـك لتجـاوز بعـض العقبـات مثـل: المـضايقات

---

(١) المدنية. كلايف بل، ت: محمود محمود: ص:٧ ، جامعة الدول العربية (الإدارة الثقافيـة) دار الثقافـة العربية للطباعة. من دون تاريخ.

والإشاعات التي تحاصر المرأة تلميذة وعاملة، مما يتطلب وقتا ليغير المجتمع نظرته تدريجيا إلى المرأة وهو ما بدأ يحدث، وقد تنعكس آثاره الإيجابية كما أتصور بصفة أوضح في الإنتاج القصصي في السنوات القادمة، لأن التعبير فنيا عن ظاهرة اجتماعية أو تطور ما في المحيط: «يتطلب وقتا ليس قصيرا، يتلمس فيه الأديب جوانب دقيقة جدا يحتاجها في إبداعاته» [1] كما يقول الكاتب الليبي (عبد الله القويري)، لأن الأديب- كما يقول هذا الكاتب نفسه في موضع ثان - «يجمع ذرّات بسيطة ويأخذ لقطات دقيقة من حياته في مجتمعه، ويعاني ذلك بالتجربة، ويزيد فيعمّق تفاعله الاجتماعي ليستقطب من خلال ذلك كله نشاطات وليتخذ مفهوما كليا يدفعه أن يركّب عملا فنيا يراعي فيه أسسا جمالية وابداعية وفكرية في نفس الوقت، جمع تراكمات وخبرات» [2] تختمر وتنتظر عنصر الاستثار: في النفس، حيث تبدأ القضية -كما يقول الكاتب الروسي (تولستوي) بأن «يستثير المرء في نفسه إحساسا سبق له أن خبره أو مرّ به» [3].

وهي نفس الفكرة التي عبّر عنها الشاعر الإنكليزي (ورد زورث) في حديثة عن نظرية الشعر حينما قال: بأنّه «يتخذ أصوله من المشاعر المتجمعة في هدوء وسكينة» [4].

ومن الطبيعي أن تختلف فترة الاختمار هذه من فنّان إلى آخر حسب احتكاكه بالحياة وتنوع خبراته وماله من وقت للتأمّل والتفكير، ثم الكتابة.

وهذا لا يعني أنّ التجربة الغنية تحتاج دائما إلى هذا الاختمار عند كل الفنانين، فهناك من الأدباء من يستجيب للحظة الإثارة أو الإلهام فيبادر بكتابة الإحساس والشعور استجابة لتلك اللحظة، وهو ما اختلف في قيمته بعض الشعراء والنقاد ولا يزالون.

* * *

---

(١) مجلة الثقافية العربية «الليبية»، عدد: أيلول (سبتمبر) ١٩٧٨ (استجواب للكاتب في صفحات: ١٤-٢٣).

(٢) طاحونة الشيء المعتاد، عبد الله القويري: ص ١٠، ط٢، دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.

(٣) معني الفن، هو برتريد، ت: سامي خشبة: ص ٢٧٥، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة (مصر) ١٩٦٨.

(٤) المرجع السابق: ص ٢٧٦.

الفصل الثاني
قضية فلسطين

من المؤكّد أنّ انعكاس القضية الفلسطينية في الشعر والمقالة الصحفية أكثر بكثير من انعكاسها في القصة، ليس في ليبيا فحسب، وإنما في الوطن العربي كله حيث شهد الإحساس بالقضية في نفس الأديب تعاظما مطردا، لأنها تمثّل: «بأبعادها والتحامها بأهداف الاستعمار ومخططاته في الوطن العربي قصة المد الاستعماري الإمبريالي» [1] مما يجعل من القضية موضوعا دائما في المقالة ومصدر إثارة مستمرة في نفس الشاعر، تهزه اللحظة فتكون دائما في المقالة ومصدر إثارة مستمرة في نفس الشاعر، تهزه اللحظة فتكون استجابته لها أكثر سرعة وآنية، بينما الفكرة في القصة تحتاج إلى اختمار أكثر لتنضج على مهل، فتتسع الرؤية وتكتمل عناصر التجربة، ثم تشرع تبحث لها عن نسيج قصصي يملؤها ويعبّر عنها فتكتمل الرؤية والصورة المثلى.

وهذا لا يجرد القصة من عمق انفعالها بالأحداث بقدر ما يجعلها ذات اعتماد أكبر على الحدث حين يصير ماضيا، وقد يلتحم الحدث الماضي بعناصر حدث قائم فتتكون منهما وحدة «حدثية» بواسطة تقنية الكاتب القصصية، يصير بها الماضي أرضية محددة الملامح لحاضر صاخب بحرارة حدث جديد في علاقة بسابقة، وتتجسد من خلال ذلك رؤية تصور واقعا وتحدد موقفا وتتطلع إلى المستقبل.

وقد وجدت القضية الفلسطينية صداها في القصة الليبية في فترة متأخرة عندما صار الإحساس بالخطر الإسرائيلي حقيقة قائمة في نفس كل مواطن عربي وبصفة أخص بعد هزيمة القوات العربية في شهر يونيو (حزيران) ١٩٦٧م التي جعلت المواطن العربي يصاب بخيبة أمل من نظم عربية قائمة يحكمها مهرّجون جهلة بأنفسهم وواقعهم، فيسخط على المواطن العربي الديماغوجية في معظم أقطاره، وعلى أساليب الخداع والنفاق

---

(١) مقال: فلسطين في النثر الجزائري الحديث: د. عبد الله ركيبي: ص١١٧، ج١ من كتاب (مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر: بحوث ومقالات وقصائد)..
عقد بالجزائر في ١٩٧٥م (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع) الجزائر. من دون تاريخ.

ليس فيما بين الأنظمة فحسب وإنما في الإعلام المزيف غير الموضوعي الذي يخدع المواطن ويبعده عن مواقع الحقيقة الأليمة من ضعف السياسة العربية وانشغالها بصراعاتها الهامشية الطفلية الرخيصة التي تخص الحكّام لا الشعوب، لكن الأمة العربية هي التي كانت دائما تدفع الثمن من دون أن تقتص من الحاكمين، ومن هنا صار التحفز إلى صنع أي شيء لدفع عار الهزيمة أمرا قائما في نفس كل مواطن يدرك الصلف الإسرائيلي وطغيانه العسكري، ومكره وخداعه، فيصير كل عمل فعلي في مواجهة إسرائيل وفي خدمة الثورة الفلسطينية موضع ترقّب أو تقدير، وهو ما عكست بعض ملامحه محاولات في القصة الليبية بعد ١٩٧٠م.

ففي قصة «شفاء النفس» [١] لمحمد صالح القمودي يبدو (عمر) بطل القصة من البداية شخصية ضعيفة مستكينة. أخذه الهلع عندما جاءته رسالة للتجنيد العسكري، لكن أباه يحاول دفع الثقة في نفسه مؤكدا له بأن التحاقه بالجيش يعني خدمة (ليبيا) و (فلسطين) معا، فيلتحق بالجيش ويخرج من الخدمة العسكرية شخصية عنيدة: «خلقت منه –الخدمة العسكرية– رجلا قويا» [٢] تملأه الثقة بالنفس والعزيمة والإرادة في العمل.

يبدأ القاص بتصوير البطل (عمر) في مكتب تخطيط بإحدى الشركات يباشر عمله بنقل نسخة عن إحدى الخرائط على ورق شفاف: «تابعت نظراته الفاحصة أصابعه الممسكة بالريشة الدقيقة الرقيقة التي تسحب خلفها خطا رفيعا من الحبر الصين، متعرجا، مستقيما، مستديرا، حسب ما تمليه الخرطية الرابضة تحت الورق الأبيض الشفاف» [٣].

فيبدو عليه القلق والخوف من فشله في عمله المهني، بل إنه يرتجف حين يكتشف زيادة طفيفة في خط على الخريطة: «توالت دقات قلبه بعنف، علا الشحوب وجهه، توترت أعصابه، شدت عضلاته، ارتجفت أصابعه، تصبب جبينه عرقا لقد اكتشف خطا زاد عن حده بربع ملليمتر تقريبا» [٤].

فيبدو عليه ضعف الثقة في النفس والشعور بالكآبة والتعاسة، وتتمكن من نفسه قناعة بأنّ الفشل سيلازمه، فيسخط على اقعه ويكبر في نفسه عتابه لأبيه الذي لاذ بالقعود

---

(١) مجموعة «اسكمبيل بستة»: ص ٢٥، ص١، دار مكتبة الفكر، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣م.
(٢) المصدر السابق، ص: ٣٤.
(٣) المصدر السابق، ص: ٢٥.
(٤) المصدر السابق، ص: ٢٥.

أو «ادعى العجز» فأوقفه عن الدراسة ودفع به إلى الدخول في معترك العمل والحياة اليومية من دون إعداد كاف مسبق، وذلك من أجل توفير الطعام للأسرة التي تتكون من عشرة أفراد (أب وأم وسبعة اخوة آخرين): «واشتغلت لاعولهم وأنا العاجز عن إعالة نفسي»[1].

فتبرز هنا تلك الخلفية الاجتماعية في الوسط المتخلف حيث تستعجل الأسرة استغلال الأبناء فتحرمهم من فرص التعليم والتكوين الكافي لضمان مستقبلهم على قاعدة سليمة، فيدخلوا الحياة العملية ظنا منهم أن خبرتهم وكفاءتهم ستزيد بخبرة وكفاءة وتجعلهم يفيدون ويستفيدون أكثر، فيسعدون بعملهم فيحسون بجدوى ما يعملون «سامح الله والذي الذي حرمني من مواصلة تعليمي، كنت الأول في كل امتحان»[2] فشاء هذا الأب أن يرتاح من أعباء العمل ليتحمله (عمر) –بطل القصة– من دون استعداد لذلك جسميا وثقافيا ونفسيا.

وهكذا نجده يعاني في مكتب التخطيط بالشركة، تعوزه الثقة في نفسه كما تعوزه الخبرة الكافية، فاستغل هذا الجانب في شخصيته مسؤول المصلحة المستبد ليزيد في إذلاله، فراح يتلمس كل هفوة مهما صغر شأنها ليتخذها مطية لتوبيخه، وقد وجدها مرة في ذلك الربع من المليمتر الناقص في سطر عن آخر، فشملت نظراته الساخرة الغاضبة (البطل) وانتفخت أوداجه وهو يخاطبه.

«– غلطة!! غلطة شنيعة! كل هذا الوقت في رسم خريطة بسيطة وتجرؤ على ارتكاب الأخطاء الفاحشة.

تلاحقت أنفاس الفتى، استند بكلتا يديه على حافة الطاولة حتى لا يسقط على الأرض قال بصوت خفيض متهدج:

– معذرة، معذرة ياسيدي، أنا في غاية الأسف، سأصلح الغلطة حالا»[3].

فيتعمق الإحساس بالألم في نفس الشاب (عمر) ويشعر بحاجة إلى الطبيب توقعا لداء جسمي به، بينما كان في حاجة إلى أن تسكن نفسه قليلا ويهدأ اضطرابه بعض الوقت:

«ذهبت إلى طبيب التأمين فأعطاني بعض الفيتامينات، ورفض أن يمنحني إجازة طبية، قائلا: أنّ صحتي أكثر عافية من صحته»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص: ٢٨.

(٤) المصدر السابق، ص: ٣٠.

فمرضه نفسي لا جسمي، لم يجد هناك من يرفع معنوياته بالمؤازرة والتشجيع ودفع الأمل في نفسه، فيشتد إحساسه بتفاهة دوره في الحياة وعدم إفادته في العمل، كما يشعر بأنه غير مجدد بالنسبة لنفسه ولغيره، فيهرع إلى البيت والإحساس بالضآلة يكتسحه، وفي نفسه شعور بأنّ الفشل نصيبه.

وفي البيت يجد في انتظاره رسالة من مديرية التجنيد الإجباري فيملأ الفزع نفسه أكثر وهو يتصور الحياة العسكرية القاسية، فينبري إليه أبوه يعرّض به ويعيرّه بجبنه وانهزاميته:

«مسكينة ليبيا التي تعوّل عليك! وتعقد على أمثالك الآمال في بنائها!! كل هذا الخوف من شهور تقضيها في الجيش؟» [1].

وبقدرة عجيبة جعل القاص الأب الذي كان يبدي عجزا فيحمّل ولده أعباء الأسرة جعله يسهو عن ذلك من دون مبررات في النسيج فيدفع ابنه للالتحاق بالجيش، فكأنما هو في حالة استغناء تام عن خدمته، فبدت شخصية متناقضة تبدي الحاجة الشديدة إلى خدمة الولد ثم تبدي الاستغناء التام عنه، فقد أوقف ابنه عن الدراسة ليعمل لإعالة الأسرة فكيف يتخلى عن هذا المطلب الأناني في استغلال الأبناء بهذه البساطة؟

لم يكن هناك من مبرر غير ضعف التجربة وقصور التصور من الكاتب وهو الأمر الكامن وراء مشاعر الأب المفتعلة، فقد أبدى الأب عجزا عن العمل فإذا هو هنا يصير ذا قوة وصحة يتمنى معها الذهاب بنفسه إلى فلسطين لمحاربة الصهاينة «والله العظيم لو يقبلونني مجندا متطوعا لذهبت الآن حالا بل إنني لو تتاح لي الفرصة لأسافرن إلى فلسطين لطرد الصهاينة منها، لقد حملنا السلاح لمحاربة الطليان ونحن لا نحسن استعماله، فكيف يخاف الشباب من تدريبهم على حمل السلاح؟ ومن الذي سيدافع عن وطنهم لو تعرض إلى مكروه» [2] فهو لم ير المانع هنا عجزا في القدرة على العمل، والحرب تحتاج إلى قدرة تفوق القدرة العادية التي يحتاجها العمل الطبيعي، بل إن المانع بالنسبة له هو عدم قبوله من الجهات المختصة بالتجنيد.

لذا بدأ الكاتب يسجل تصورات مفتعلة بشكل غير مدروس، فحين انتهى القاص إلى الحديث عن الأب وورد ذكر (الحرب) و (فلسطين) شاء لهذا الأب أن يكون وطنيا

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣١.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣١.

قوميا يدعو للجهاد والاستشهاد في سبيل فلسطين وسها عن طبيعة هذه الشخصية التي صورها في البداية متواكلة تعلن العجز وتتخلى عن العمل، لأن حرص الكاتب ابتداء من هذه النقطة كان منصبا على حشد حوافز تجعل البطل (عمر) يخرج من خوفه وضعفه، فلذلك أراد من الأب أن يتحّول تحولا مفاجئا إلى شخصية جديدة لا مبرر له في النسيج القصصي ليقنع البطل بسموّ المهمة في الخدمة العسكرية من أجل السير في طريق النصر لحماية القطر ودعم الثورة في فلسطين، فيقول لابنه: «الجهاد في سبيل الله والحرية غاية كل نفس مؤمنة، ليت ذلك يتحقق يا بنى! ليتهم يأخذونك ويأخذونني معك إلى فلسطين حيث الجهاد والاستشهاد، ما أروع أن يموت الإنسان شهيدا ترفرف سكينة الخلود ابتسامة على شفتيه» [1].

هنا ينقطع خيط الحدث فيحدث انفصال زمني بين عهد سابق وعهد لاحق، انفصال زمني حاد بين اللحظات نفسها، فبينما كنا نرى الأب يوبخ ابنه على جبنه وتخاذله في الفقرة نرى في الفقرة الموالية مباشرة البطل (عمر) في مكتب التخطيط: «يترنم في سعادة وقد أصبح العمل بين يديه سهلا ميسورا ينتهي منه بسرعة دون خوف» [2].

ولا نعلم سرا لهذا التحول في نفس (البطل) إلا حين ندرك الأسلوب السردي التقريري في أنّ (عمر) قد قضى فترة التجنيد العسكري من دون أن نجد إجابة عن سؤال: متى تم ذلك: وكيف؟ فمنحته الخدمة في الجيش ثقة في النفس وقوة في الإرادة وصبرا على احتمال الجهد ورغبة في الإنتاج والاجادة: «أنا في صحة وعافية منذ أن دخلت الجيش، وها أنا قد عدت متحمسا إلى الشغل» [3] فقام القاص بعملية بتر للزمن بطريقة عشوائية ولم يقم بجهد في تقليصه من خلال نسيج يحكم العلاقات بين عناصره، سواء باستغلال التقطيع (المونتاج) السينمائي أو (المونولوج) أو الإيحاء عن طريق استدراج بعض الحالات المشابهة أو غير ذلك مما يتكفل بعملية تركيب الزمن من دون ارتباك، لأنه إذا كان الشعور بالزمن عاملا جوهريا في الحركة القصصية فإنّ هذه الحركة ينبغي أن تضبط في زمن نام متدرج متكامل، بل محدد الملامح والمعالم يوحي حتى بطبيعة الأماكن والمناسبات.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٣.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٤.

لم يفعل الكاتب ذلك فارتخي الزمن وتشتت ضعفا منه في استيعاب التجربة أو عدم اهتمام به أو هما معا، فكأنما لا هم له إلا تلك النهاية السعيدة للبطل بفعل دخوله الجيش، ولم يضع في اعتباره إجابة عن سؤال من نوع: متى ذهب؟ ومتى عاد؟ بل كيف تم ذلك؟ تصريحا أو تلميحا، فهو مشغول بالنهاية ولا تبرير لذلك عن طريق السرد التقريري في النهاية لجانب من حياته في الثكنة حيث أقبل على التجنيد، «مكرها وكأنّه يقبل على الموت فإذا برجال غلاظ يأمرونه بتدريبات عنيفة قوية لم يتعودها من قبل، وإذا به ينام كما لم ينم في حياته» [1].

لكن المؤكد هنا أنّ هناك شفاء كاملا قد شهدته نفس البطل، فهو لم يكن مريضا جسميا كما صورت له أوهامه وضعف ثقته في نفسه، بل كان مريضا نفسيا، ولاحت ملامح الشفاء -كما صار يتذكرها البطل- في النهاية عندما بدأ يلاحظ تقدير الآخرين له، فكانت أول مرة هزم فيها ضعفه حين بدأ الرماية: «ياله من يوم مشهود لن ينساه، ذلك الذي أمسك فيه بندقية لأول مرة في حياته، أغمض عينيه، حبس أنفاسه، ضغط على الزناد، ولم يحدث ما كان يتوقعه من تحطم ضلوعه ودق عنقه، فتح عينيه، وسرت الفرحة نشاطا في عروته، فدقق التصويب بذراع واثقة وأخذ يطلق النار بغزارة وتركيز كأنه يقتل عدوا ظالما» [2].

ولم يكن ذلك العدو سوى ماضيه النفسي الذي عانى فيه طويلا، شاء القاص أن يسميه مرض (الوهم): «يرتدي أقنعة القلق والخوف والارتباك والخجل عدو اسمه الوهم» [3].

وقد كانت تربية البطل الأسرية السيئة هي السبب الرئيسى عما نشأ معه من ضعف ثقة وخوف وخجل، لم يلق التشجيع والتقدير، بل كان حديث أبيه معه دائما في صيغة سخرية وتقريع، زيادة على أنّه لم يتعلم الاعتماد على النفس بشكل تدريجي في حياته حتى دفع به الأب بغتة في معترك الحياة التي لم يهيأ لها بعد لا نفسيا ولا جسيا، فاستغل مسؤوله في مكتب التخطيط بالشركة ضعفه وخجله، فزاد موقفه (البطل) إحساسا بالضآلة

(١) المصدر السابق، ص: ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٣.

والتعاسة، ولم يخرجه من ذلك إلا تجربته في الجيش التي جعلت منه رجلا واثقا من نفسه، يقبل على عمله بجد وينظر إلى مستقبله بأمل وتفاؤل.

وقد حاول القاص استغلال هذا التحول في شخصية البطل ليبرز النتائج الإيجابية للخدمة العسكرية في بناء شخصية الفرد خاصة الشباب، لكن أثناء المحاولة يكثر الكاتب من المبالغة في تصوير المشاعر والمواقف، ويقع في الافتعال وهو يصور الشخصية تتحول من شخصية ضعيفة يملؤها الخوف والعجز إلى شخصية أخرى تشعر بالعظمة الزائدة، والقوة والثقة في النفس المفرطة.

فقبل التحاق البطل بالجيش مثلا كان يرتجف حين يدخل عليه مسؤوله في المكتب فلا يعتد حين يرى مسؤوله هذا يتجاهل طرق الباب استخفافا به، وإنما يتمنى أن يقبل منه هذا المسؤول التحية: «كعادته، لم يطرق الباب قبل إن يدخل، ولم يطلق على الشاب تحية الصباح بعد أن دخل، لكن الشاب ما أن لمحه حتى امتقع لونه وجف ريقه، وأحس في ركبتيه وهنا كأنهما قد عجزتا عن العمل حاول أن يداري اضطرابه بانتزاع ابتسامة من قناع آلام وجهه، ثم قال متلعثما:

– صباح الخير يا سيدي .. كيف حالك اليوم .. ؟

أجاب رئيس القسم في تعاظم:

– خير.. أين الخريطة؟»[1].

والموقف هنا مقبول لأنه يعكس ما في نفسية البطل من ضعف نما معه في طفولته وشبابه، كما يعكس ما في نفس مسؤوله من غطرسة وعنجهية مقيتة يحاول بها إحاطة نفسه بهالة من الأبّهة الكاذبة وإضفاء طابع الأهمية على مركزه.

أما بعد عودة (البطل) من الخدمة العسكرية فإنّ موقفه من مسؤوليه يختلف اختلافا جذريا، فقد رجع معتدا بذاته اعتدادا كبيرا، ألقى عنه نفسه خوفه وخجله، ولذا فإنّه حين دخل عليه مسؤوله هذه المرة –في حالته الجديدة– من دون أن يطرق الباب كان رد عمر عنيفا: «التفت إليه (عمر) وحدجه بنظرة قوية غاضبة قائلا في حدة:

– أن تعلم بعد أنّ كل باب مقفل يطرق قبل إن يفتح ؟

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٧.

بهت الرجل القصير تسمر في مكانه فاغرا فاه. امتقع لونـه. زاغ بـصره وراء نظاراتـه السميكة. شحب لونه، قال متلعثما:

– (مستر عمر) معذرة! لقد بلغني نبأ عودتك، فجئت ملهوفـا لأراك، فلـم انتبـه إلى طرق الباب.

– جئت ملهوفا! يالك من منافق مخادع! أو هل طرقت الباب قبل ذلك؟ صنف دنئ يخاف ولا يخجل»[1].

وهنا موطن الافتعال، فهذا (التقريع) من مرؤوس إلى رئيسه لايوجد له أي تبريـر في منطق العلاقات بين موقع الرئيس ومرؤوسه، فهو مـستبعد الحـدوث نفـسيا في ظـروف عادية مثل هذه، لأنه موقف يلغي حقيقة الواقع فيما بين الشخـصيتين مـن فـروق: ذلـك رئيس يحرص على الانصباط وطاعة المرؤوسين، وذلك مرؤوس لا يصدر منه في الظروف العادية في حالة وعي الشخصية تقريع مثل هذا لرئيـسه أمـا أن يكـون مـن مـرؤوس إلى رئيس في العمل فليس له من مسوّغ، فحتى حين يكون في نفـس البطـل (عمـر) رغبـة في التوبيخ أو التعريض انتقاما مما لحقه من اذلال رئيـسه لـه فكانـت صـيغة الـرد في أعنـف الحالات لا تتعدى مثل القول «تمنيت لو طرقت (الباب)، أو في صيغة تلمـيح: (لم يطـرق الباب فعرفتك من ذلك).

زيادة على ذلك فهذا الموقف من البطل وهو يرى مسؤوله لأول مرة بعد العودة مـن ...ش يبدو غير منطقي، بدا مقحما غير طبيعي، لم ينم تدريجيا. فكيف عاد مـن الجـيش؟ ...ما هي الظروف الجديدة التي باشر فيها عمله؟ ثم كيف يقف هذا الموقف مـن مـسؤوله ...ن أول لقاء؟ وما هي المبررات الموضوعية لذلك؟

هي أسئلة تبقى من دون إجابة في النسيج القصصي، لأن رؤية الكاتب لم تتضح، همّه أن يقول أنّ (عمر) تحوّل من شخصية ضعيفة إلى شخصية قوية ويريد الانتقـام مـن أيـام ضعفه من دون أن يهيىء ما يساعد على اقتناعنا بـذلك مـن خـلال مـبررات في الـصياغة القصصية نفسها، فلم يكلف الكاتب نفسه جهدا في تحاشي هذا الاضطراب والارتباك في الفكرة والضعف في الرؤية.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٣.

لكن ربما بدا هذا التصرف محتملا من البطل (عمر) في حالة إحساسه بما عانى على يد مسؤوله المتعجرف فيكون رده عنيفا بذلك المستوى وفي نيته ترك عمله وتحقيره بعد الانتقام من مسؤوله بتلك الإساءة غير المتوقعة من مثله بصفته موظفا عاديا ألف الآخرون منه استكانة وخوفا.

لكن مع ذلك يبقى الموقف في حاجة كبيرة إلى إعداد مناخ نفسي يسوّغ هذا التصرف حتى لا يفاجأ به القارئ ويبرز له مقحما صارخا بالافتعال.

وإذا كان ارتباك المسؤول لهذا الموقف (الغريب) من (عمر) أمرا ممكنا كان الشيء الذي ترفضه أيضا طبيعة الموقف بين (عمر) وهذا المسؤول هو أن يتحول هذا الأخير بقوة غريبة إلى شخصية ذليلة لا مبرر أيضا لتصرفها، وذلك حين يرد (المسؤول) على (عمر) بقوله: «لقد بلغني نبأ عودتك فجئت ملهوفا لأراك فلم انتبه إلى طرق الباب» [1].

وهنا تحسن الإشارة إلى موقف آخر من الافتعال في تصرب (البطل) فعمر الشخصية البسيطة ابن الأسرة الفقيرة كما ظهر في بداية القصة سرعان ما يضعه القاص في إطار شخصية أخرى تختلف عن تلك، فيصير في مظهر شخصية بورجوازية ألفت اللذة والنعيم، تفزع من الحياة العسكرية ليس لما فيها من جهد ومخاطر فتلك قد يكون الإحساس فيها مشتركا، وإنما تفزع من (الخوذة) تخدشها أو تضاعف إحساسها بالحرارة كما تفزع من (البقّ) و (البرغوث) ينال من طمأنينتها:

«ياللهول! سيلبسونني خوذة في هذا الحر الخانق، ثم أنّ فراش الثكنة قد يكون به بق! وبراغيث، أنا لا أذوق طعم النوم إذا كان في الحجرة بقّة واحدة. آه يا ربي سأموت من السهد والسهر» [2].

غير أنّ هذا كلّه في تعبيره عن ضعف الرؤية لدى الكاتب فإنّه لا يلغي طبيعة الشخصية العاملة للبطل (عمر) في نشأته وسلوكه، وهي شخصية بدأت ضعيفة يشل إرادتها وهن الجبن والاتكالية، فتخاف حياة الثكنة ويملأ نفسها خبر الحرب رَوْعا، فتخشى أن تندلع الحرب مرة أخرى في فلسطين فتدفع إليها فتهلك. فتعبّر هذه الشخصية بذلك عن انهزامية وتهرّب من المسؤولية وتكون بذلك رمزا لفئة من الشباب الانهزامي

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣٠.

الذي نشأ بعيدا عن التمرس بالمصاعب ميالا إلى الكسل، لكن (البطل) لم يكد يعيش الحياة العسكرية حتى انتصر على كل مشاعر الضعف والوهن والانهزامية، فيملأ جوانحها البشر والأمل مستعدة في كل لحظة لحمل السلاح تدافع عن حدودها الليبية أو تندفع لتحرير فلسطين من الغاصبين الإسرائيليين.

فهو تحول إيجابي لكنه جاء مثقلا بالتكلف، فلم تخضع فيه شخصية (عمر) في تحوّلها إلى نمو متدرج من خلال التفاعل مع الحدث ليأتي المسار منطقيا والمواقف من طبيعة النسيج في الحدث، بل بدت الرؤية مضطربة، وكثير من المواقف مفتعلة كما سبقت الإشارة، فانعدمت الرؤية النّاضجة في تصوير الشخصية القصصية، فاستعاض القاص عن تصويرها تصويرا يبرز نمو مشاعرها بصورة طبيعية يأتي لاحقها نتيجة لسابقها: استعاض عن ذلك بالسرد المباشر والشرح لحالها شخصية ضعيفة مستكينة تصير متمردة ذات اعتداد بالنفس شديد.

بل إن ذلك التحول المفتعل في الخوف من الحرب إلى الاستعداد في خوضها لتحرير فلسطين لم يتجاوز مرحلة القول من خلال السرد إلى مرحلة الفعل الحقيقي ولو من خلال استعداد نفسي صادق نحسّه من تصرفات الشخصية كما يصورها القاص لا من خلال أحكامه الجاهزة وشروحه الكثيرة ينوب بها عن الشخصية.

غير أنّ مرحلة الفعل تلك تجد محاولة لتجسيدها في قصة أخرى، هي قصة «قبو الجحيم»[1] لمرضيه النعاس، ففيها يتجسد جانب من المواجهة بين الاحتلال الإسرائيلي والمواطن الفلسطيني الثائر، فبينما مارس الصهاينة الضغوط على أسرة (ياسر) و(غسان) في (حيفا)، لتتخلى عن بيتها وأرضها صار هذان الشابان يسهمان بنشاط في الأعمال الفدائية سيرا على الدرب النضالي الذي استشهد فيه أخواهما: (ياسين) و (جابر)، فيقود (ياسر) المجموعة الفدائية من أجل التخطيط لضرب أهداف عسكرية ويرفض (غسان) مغادرة بيته وأرضه التي يمارس الصهاينة ضغوطا على أبيه كي يتخلى عنها لهم، وفي الوقت نفسه يمارس واجبه النضالي النشيط لتتكامل مهمته مع مهمة أخيه (ياسر) وإخوانه الفدائيين، ولهذا فبينما كان (ياسر) مع زملائه يستعدون لتنفيذ مخططهم في الهجوم على أحد الأهداف العسكرية دوّى انفجار في (حيفا) أسفر عن تدمير (قبو) خاص «بأسلحة جديدة ومتفجرات» جلبها الصهاينة، فأدار (ياسر) «وجهه بسرعة ناحية صوت

(١) مجموعة (غزالة)، مرضية النعاس، ص: ٩١.

الانفجارات، فشاهد ماردا أسود من الدخان الكثيف يطارده لهب أحمر قان على بعد عدة أميال فيحوّل بيوت (حيفا) إلى سراب»[1].

فكبرت سعادة (ياسر) لعملية أخيه، وطلب من (يوسف) أحد زملائه الذهاب إلى مدينة (حيفا) للاتصال بأخيه (غسان) وأمه «وطلب منه أن يطمئنه عليهما، على أن يلتقيا إذا كتب لياسر الحياة بعد العملية المقدمين عليها في المعسكر، فاحتضن (يوسف) رشاشة وودع رفاقه، وقال وهو يسلّم على (ياسر): انني مشتاق لمصافحة ذلك البطل الصغير... واختفى عبر أشجار البرتقال»[2].

بهذا تنتهي القصة تسجل جرأة (غسان) وشجاعته، وتتطلع إلى نتائج العمل النضالي من خلال انطلاق مجموعة (ياسر) لتنفيذ العملية، فتحاول الكاتبة بذلك أن تبقي على شيء من الترقب المستمر لنتائج العمل النضالي الذي اندفع فيه الشباب الفلسطيني المؤمن بأرضه العامل من أجل تحرير وطنه المحتل من الغاصب الإسرائيلي.

وقد بدأت الكاتبة القصة بتصوير اجتماع لمجموعة من الفدائيين والفدائيات برئاسة الشاب (ياسر) يعدون لعملية فدائية بالهجوم على مركز لجنود إسرائيليين وتفجير مخزن ذخيرة للعدو الإسرائيلي، فيوصي (ياسر) في نهاية الجلسة زملاءه: «بجملته المعهودة: صفات ثعلب الحرب أيها الرفاق»[3].

ثم ركز نظره على (الفدائيات) وفي مقدمتهن (هيام): «أنت يا (هيام) بالذات، لأن دورك بارز في هذه العملية أيضا، تذكرن جيدا أنّ في عملية الليلة مغامرة رهيبة لا يأتيها إلا ذو قلب صخري، لأن الموت فيها أكيد، وشبحه ماثل للعيان»[4].

ورغم أننا لا نجد في صياغة القصة ما يوضح دور كل طرف سواء من الشبان أو من الفتيات فإنّ هناك موقعا عسكريا يستعد الجميع لضربه، فأعرب الشبان عن عزيمتهم وإخلاصهم، كما أجابت الفتيات: «في صوت واحد كلنا فداء لفلسطين»[5]، فيفترق الجميع ليسلك كل طريقة نحو الهدف «في مشارف حيفا عند نقطة اللقاء»[6].

---

(١) المصدر السابق، ص: ١٠١.
(٢) المصدر السابق، ص: ١٠٢.
(٣) المصدر السابق، ص: ٩٢.
(٤) المصدر السابق، ص: ٩٢.
(٥) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.
(٦) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها (٩٢).

لكن الكاتبة حين صورت الفدائيين يفترقون شرعت مباشرة بعد ذلك في الفقرة الموالية تصف (غسان) الأخ الأصغر لـ(ياسر) في بيتهم حزينا ساخطا، لأن الأسرة ستهجر البيت في (حيفا) بعدما تنازل الأب للصهاينة عنه وعن أرضه تحت التهديد والضغط والمساومة: «جلس غسان وفي قلبه ثورة وفي أعماقه صراخ، وفي عينيه السوداويتين حزن دفين، وشفتاه مزمومتان في ألم، وفي خاطره يتفتق سؤال بعد سؤال، وفي جوفه آثار لهب غامض ويأس إنسان اقتلعت جذوره عنوة من أرض حبيبة وألقي به نحو العراء يقذف به التشرد إلى زمن مبهم، غاص بألم المتشردين»[1].

فكان الانتقال من الحديث عن افتراق مجموعة الفدائيين إلى وصف (غسان) في البيت انتقالا اعتباطيا طارئا من حالة إلى أخرى شبيه بما حدث في القصة السابقة، فلم نجد في الفقرة السابقة ما يمهد للفقرة اللاحقة ولا ما يوحي بها، كما لا نجد في هذه الأخيرة ما يمكن أن يكون امتدادا ناميا للفقرة السابقة، لا عن طريق (المونولوج) ولا عن طريق (الفلاش باك) كما سبقت الإشارة إلى ذلك في القصة السابقة، كأنّما كان همّ الكاتبة أن تسجل حالة حتى إذا فرغت منها بحثت عن غيرها من دون حرص على التماسك الشديد الضروري، رغم عنصر الإحساس المشترك بالثورة والعمل من أجلها.

فقد كان همها في الفقرة السابقة منصبا على تصوير الحماس بين مجموعة من الفدائيين يستعدون للذهاب إلى (حيفا). وحين انتهت من ذلك لم تمد خيطا رفيعا بينها وبين الفقرة الموالية التي تصف فيها بيت غسان(بحيفا) بل شرعت مباشرة تقدم لنا (غسان) في وضع حزين، وكان في مقدورها استغلال شكل (المونولوج) في الربط بين الصورتين من خلال مشاعر (ياسر) في المجموعة الفدائية مفكرا في أخيه (غسان) مثلا، ثم تستدرج وضع هذا الأخير وتفكيره، فتلتحم بذلك الصورتان وتردم تلك الفجوة من الفراغ، كما يوصل الزمن بواسطة هذا الطي عن طريق (المونولوج) لكن الكاتبة لم تفعل ذلك واختارت أهون السبل فقامت بعملية بتر قاطع للزمن بين الصورة الأولى والثانية.

وهي حين انتقلت لتصوير (غسان) في الفقرة المذكورة لم تعتمد التلميح السريع في التصوير والخفة في العبارة التي تومئ ولاتشرح، بل أثقل وصفها التكرار الممل، ولم يجد

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩٣.

ذلك استدراجها (للمونولوج) —داخل هذه الفترة– بشكل ساذج كما ورد ذلك على لسان (غسان) حين راح يشتّد في نفسه عتابه على أبيه الذي خضع لمساومة الصهاينة فانخدع لادعائهم بإلقاء القبض على أخيه (ياسر) وتهديدهم لهذا الأب بإعدام ابنه كما فعلوا لأخوي (ياسر) المجاهدين السابقين الشهيدين: «ماذا أفعل يا الهي؟ ثم نظر إلى صورة والده قائلا: لماذا فعلت هذا يا أبي؟ لماذا وضعت إمضاءك على تلك الورقة المشؤومة؟ أوّاه يا أبي! ليتك حقا لم تفعل. وطأطأ غسان رأسه وأضاف مستدركا: ولكن الأنذال هم الذين أرغموك بقوة السلاح، بل لقد خدعوك أيضا، قالوا أنهم ألقوا القبض على ابنك وسيقتلونه إن لم توقّع على الورقة التي أتوا بها إليك، والتي تتضمن تنازلك عن الأرض والبيت وشجرة البرتقال»[1].

فتجعلت القاصة (غسان) يشتد شعوره بأنّه مفارق بيتهم قريبا ليدخله الصهاينة فيقوم بحركة تمثيلية تصرخ باصطناع الموقف والخطابية والمباشرة: «وقام يطوف بحجرات البيت، ويقبّل أركانها، وهو يخاطب نفسه: غدا ستدنّسك أقدامهم يادارنا الحبيبة، غدا ستصفعك أصواتهم المخمورة بعد أن كنت تسمعين تراتيل القرآن، غدا استخنقك أنفاسهم البغيضة.

ووضع كّفيه على وجهه وانخرط في بكاء مر»[2].

لكن القاصة سرعان ما تجعله يرفض هذا الواقع، فيرفض الخروج من بيته كما يأبي التسليم في أرضه، فتقدم الكاتبة بذلك هنا موقفا إيجابيا لـ(غسان) فينبذ الدموع والآلام ملاذا، كما يرفض الاكتفاء بخوض الحرب مع إسرائيل في الكواليس الدولية والتشدق بالثورية والنضال في صالونات العالم الأنيقة وفي الأوساط المخملية بعيدا عن تحسّس آلام الفلسطيني اليومية ومعاناته الشديدة الدائمة من الاحتلال الإسرائيلي: «لا أريد أن أهرب كما يفعل الجبناء، لا أريد أن أترك البيت لا أريد أن أترك وطني، أنّه قطعة من كياني»[3] وقد أجاب بذلك أمّه التي بدت لها مغادرة الأرض نهاية أمست حتمية.

(١) المصدر السابق، ص: ٩٣.

(٢) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

(٣) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

ورغم القصور في نقل إحساس البطل فقدعبّرت القاصة عن شعور وطني يبارك استماتة المواطن في المقاومة على أديم أرضه، خاصة من الجيل الجديد:

- لا .. لا .. لن يكون، لن أرحل.

- ما هذا الذي تقوله يا بني؟

ورأى أمه واقفة تنظر إليه في هلع، ثم استطردت قائلة: إنّك لا تعني ما تقول حقا!

- لا .. يا أماه، انني أعني ما أقول، لا أستطيع يا أماه»[1]!

وبينما (غسان) في حديث مع أمه أطل أخو (ياسر) من النافذة: «صرخا في صوت واحد ياسر! وقالت الأم وهي تتجه إلى ابنها وتحتضنه: حمدا لله يا بني! لقد كدت أفقد الأمل في رؤيتك قبل الرحيل، كيف أتيت يا بني؟

وقال (غسان): اخفضي صوتك يا أماه إنّ الأنذال ليشدون الحراسة على القبو، وهو على بعد أمتار منا»[2].

وهو «القبو» الذي جلب إليه الصهاينة ذخائر حربية، فأقاموا عليه حراسا، وسرعان ما رأينا (غسان) يستعد لنسفه حيث اكتشف أخوه وأمه للمرة الأولى عمله الثوري الفعلي، فقال له أخوه (ياسر): «أرني ماذا أعددت أيها الشبل الشجاع، ومدّ غسان قامته وأخرج من جيبه أربعة أصابع (ديناميت) ملتصقة بشريط واحد ووضعها على الطاولة الصغيرة، ثم انزوى في ركن عند دولاب خشبي عتيق وأخرج رشاشا صغير الحجم ووضعه بجوار أصابع (الديناميت) ثم لفّ لفتين وأخرج من تحت رفّ كتب عتيق ثلاث قنابل يدوية ووضعها على الطاولة أيضا، ثم قال لياسر الذي كان ينظر إلى الأسلحة بعدم تصديق:

- ما رأيك الآن؟

فقالت الأم وهي تنظر إليه بذهول: يا إلهي!» [3].

إذن فمهمة نسف (القبو) الإسرائيلي قد تولاها (غسان) وساعده على رسم الخطة

---

(١) المصدر السابق، ص: ٩٤.

(٢) المصدر السابق، ص: ٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص: ٩٨.

أخوه (ياسر) ثم انصرف هذا الأخير كي يعود إلى زملائه خارج المدينة حيث «رآهم يراقبون الطريق بتلهف في انتظاره، وعندما همّ بإلقاء السلام عليهم دّوت عدة انفجارات تزعزت منها البيوت وزلزلت الأرض من تحت قدميه وارتجت منها الجبال.

وتساءل رفاقه:

- ما هذا؟

لقد ضرب (غسّان) ضربته، لقد صنع جيل الغد أول تجربة اكتساح العدو، لقد اندكّ قبو الجحيم.

فقال فريد في تعجّب:

- (غسان) أخوك فعل هذا؟!»[1]

فتحوّل (قبو) الذخيرة الإسرائيلي إلى جحيم. وبدل أن تنطلق مجموعة (ياسر) لانجاز مهمتها واثقة من النصر مستمدة من عملية (غسان) روحا جديدة التفت (ياسر) إلى أحد زملائه (يوسف) وكلّفه بدخول المدينة والاتصال بأمّه وأخيه لطمأنته عليهما، فانطلق هذا يعدو يحتضن رشاشة مشتاقا لمصافحة غسان وبذلك تنتهي القصة كما سبقت الإشارة.

فتنظر بذلك القاصة هنا إلى العملية وكأنها لعبة أطفال يتسلّون (بالمفرقعات) الوهمية، مما يكشف عن نظرة بسيطة محدودة الرؤية للموضوع، والتعامل مع الفكرة بتصور ساذج لا في منطقة (ملغومة) بالتوجّس والحذر، كل ما فيها ينذر بالنار والدمار فصورت (ياسر) يتصرف بسذاجة، فهو أولا يشترك في التخطيط للعملية ببساطة كبيرة كمن يتسلى بلعبة لتزجية الوقت لا يعنيه النجاح والفشل فلا فرق بين الجد والهزل عنده.

ثم هو ثانيا بعد ذلك بدل أن يدرك مخاطر العملية فيتوقع كل شر من الصهاينة له ولمجموعته ولأسرته: يشغل عن مهمة المجموعة الفدائية تحت قيادته فيستغني عن أحد عناصرها ليأتيه بخبر عن أمه وأخيه.

بل إن هذا الفدائي المرسل من (ياسر) ذهب وهو يحتضن رشاشه، كأنما هو ممثل في حلبة يقيمها الصغار لتمثيل بطولات وهمية لا أمام عيون الصهاينة وتحت فوهات بنادقهم

(١) المصدر السابق، ص: ١٠١.

وأزيز طائراتهم، تتربص به بنادق الجنود ودباباتهم في كل شارع ومنعطف، تبحث عن كل من يشتبه فيه خاصة في لحظة يسيطر فيها حدث فدائي دمر فيه مخزن ذخيرة عسكرية.

فتغفل القاصة عن طبيعة الظروف في مثل هذه الحالات وما يحيطها، كما تسهو على أنّ الفدائي في مثل هذه الحالات لا يشغله شيء غير إنجاز المهام الموكلة اليه، فليس هناك وقت عادة ينصرف فيه (ياسر) عن هدفه فيذهب لزيارة أسرته، كما لا تسمح له طبيعة الانضباط في العمل النظامي العسكري الاستغناء عن أحد عناصره لمهمة ذات طابع شخصي بحت، صبغت بصبغة اصطناعية، مضى فيها الفدائي (يوسف) حاملا سلاحه كأنّه في رحلة سياحية يمارس رياضة الصيد لاعلى بركان يحتدم على ظهره الصراع السياسي والعسكري بين عدوّ إسرائيلي غاصب وثوار وطنيين يخوضون حربا ضارية على مختلف الجبهات السياسية والعسكرية. وهذا يرجع من دون شك إلى ضعف رؤية الكاتبة أو لنظرتها المحدودة القاصرة للقضية، إنّ هذا الضعف في الرؤية ناتج عن نقص في التجربة وضعف الصدق في استلهام الحدث، ولا نعني بالتجربة والصدق فيها الضرورة الحتمية في أن يعيش الفنان التجربة بنفسه ماديا بقدر ما نعني الخبرة بها ومعايشتها فكريا ونفسيا واستيعاب كل عناصرها بجميع خلفياتها وأبعادها وإدراك كل خفاياها وجزئياتها المادية، بالنسبة للمحيط والنفسية للشخصيات، حتى إذا ضاع الكاتب التجربة كان على وعي تام بالقضية وعناصرها، فيصف أو يصور عن علم، ويتحدث بصدق عن القضية، فيخلو عمله بذلك من ضروب الافتعال واصطناع المظاهر أو تكلّف المشاعر والحركات، فالتجربة إذن ليست أيضا افتراضات وهمية غائمة ومشاعر مضطربة بل هي معاناة ساخنة لحدث أو إحساس شديد تجاهه بشكل مباشر أو غير مباشر، ليأتي التعبير عنه صادقا في الإحساس والتصوير، لأنه ليس على الكاتب «أن يتجاوز بحال مجال خبرته أو يصوّر ما لم يحط به خبرا، إذ لن يتيسر له آنذاك تبرير الأحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريرا موضوعيا بوقائع الحياة وحقائقها»[1].

ونتيجة لهذا الضعف في التجربة جاء النسيج مختلفا في قصة «قبو الجحيم» في عناصره الكثيرة، فالإعداد للأعمال الفدائية وتنفيذها حقيقة تقع باستمرار وهو ما يعرفه الجميع

---

(١) النقد الأدبي الحديث. د. محمد غنيمي هلال: ص٥٣٩. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة (مصر) ١٩٧١م.

كما حاولت الكاتبة استثماره، لكن كيفية وقوعها والأسلوب الدقيق المتّبع في ذلك بقي خافيا على القاصة، فمضت تنظر إلى الأمور تحدث عشوائيا، من دون تنظيم دقيق مدروس محكم تتحدد فيه الأهداف بمواعيد، فأعربت الصياغة القصصية عن ضعفها في استيعاب الحدث في أدق تفاصيله بكل خلفياته وحرارته وتوتراته، فخلا من النمو الموضوعي وافتقر إلى التوتر والتفاعل الداخلي بين الأشخاص والحدث، مثلما تميعت العلاقات بين شخصيات القصة، فبدا في كل شيء من هذا صنعة وتكلّف، فعناصر الحدث مشتتة وسمات الشخصيات وعلاقاتها واهية، والسبب في ذلك هو التسرع الذي يرجع إلى شعور وطني جارف في نفس الكاتبة تجاه القضية الفلسطينية فأرادت أن تعبّر عنه بتصوير حدث بطولي لم تنضج عناصره في ذهنها، لكن ضعف التجربة في فهم العمل الفدائي وحياة المواطن الفلسطيني وسلوكه في الأرض المحتلة في ظروف خاصة جعلها تعتمد تصورات غائمة فجّة، وتتكئ على مجرد احتمالات مما أوقعها في التناقض وشل الحركة والحيوية في الأسلوب.

وهكذا بدت القصة مركبة من قصتين اثنتين لم تنضجا، لكل منهما وجهان حاولت الكاتبة صبهما في مسار واحد ليكونا قصة واحدة، تتمثل الأولى في الإعداد للعملية الفدائية للهجوم على هدف عسكري إسرائيلي بقيادة (ياسر) فدرست المجموعة الفدائية الخطة واتجهت إلى هدفها فرأينا تحفّزها لتنفيذ العملية في نهاية القصة، فبقيت القصة في هذا الجانب مفتوحة، تشير دلائلها على نجاح في العملية وشيك الحدوث من خلال الإصرار والأمل الذي كان يدفع المجموعة الفدائية. وتتمثل الثانية في ذلك الإحساس الذي أمسى (غسان) عرضة له حين رأيناه حزينا وهو يشعر باقتراب الأجل الذي تغادر فيه الأسرة البيت والأرض، بعد ما وقّع أبوه على وثيقة (التنازل) فشحنه ذلك بالحقد على الاستعمار الإسرائيلي ودفعه إلى العمل الفدائي من أجل الانتقام ففجّر (القبو) الذي تحول جحيما. وهذا الجانب هو الذي طغى على جو القصة خاصة في القسم الأخير، وهو ما برر تسميتها ب«قبو الجحيم».

بيد أنّ الكاتبة لم تبذل جهداً في تركيب هذين الجزئين في وحدة منسجمة تتناغم عناصرها في سياق قصصي يتوحد فيه الحدث وتتكامل أجزاؤه بدل التشتيت لعناصره وشخصياته.

وعملية التشتيت هذه هي نتيجة لتصورات الكاتبة المبهمة وقصور التجربة كما أسلفت، وهو ما جعلها تسوق الأفكار بتلقائية تامة، وتترك الحدث يأخذ كل منعرج وبشكل اعتباطي.

فمستودع الأسلحة رأينا خطة نسفه في مشروع المجموعة الفدائية بعد تنفيذ الهدف العسكري الأول كما ورد على لسان (ياسر) في الاجتماع: «أما عملية نسف مخزن الأسلحة فلنؤجلها إلى حين ننتهي من هذه العملية»[1] لكننا سرعان ما رأينا عملية (النسف) يتكفل بها (غسان) من خارج المجموعة قبل إنتهاء هذه من هدفها، فصورت الكاتبة عملية النسف تلك بسطحية شديدة فهي تشير إلى أنّ القبو قرب بيت غسان كما تذكر على لسان (غسان) أنّ الإسرائيليين «يشددون الحراسة على القبو» الذي أحضروا إليه الذخيرة الحربية لكن بقدرة عجيبة وخضوعا لإحساس طارئ على ذهن (غسان) يكون في مقدوره تفجير القبو بمفرده بوسائله البسيطة من متفجرات في لحظة طارئة، وكأنما امتلك في تلك اللحظة العابرة قوة سحرية استطاع بها تنويم الحراس المرابطين حول هذا الموقع الخطير فيشعل فيه الفتيل لتلتهم نيران (الجحيم) أولئك الحراس أنفسهم، فتسهو الكاتبة على موقع بيت (غسان) الذي وصفته بأنه قرب (القبو) فلم يفكر –نتيجة لذلك- (ياسر) زيادة على ما سبقت الإشارة اليه في أنّ البيت صار أطلالا بفعل قوة الانفجار، فأرسل (يوسف) ليعود إليه بخبر عن أمه وأخيه، في حين أنّ اليقظة الفكرية كانت تجعل الكاتبة تتحاشى هذا بعدما وصفت البيت بأنه قرب (القبو) لأن قوة الانفجار تكون قد أتت على البيت، فهرب منه (غسان) وأمه أو هلكا، خاصة أنّ مفعول الانفجار جعل الأرض تهتز بشدة من تحت قدمي (ياسر) بعيدا عن المدينة كما ترتج الجبال لذلك «وزلزلت الأرض من تحت قدميه وارتجت منها الجبال»[2].

وهكذا يكثر الخلط ويشيع الارتباك والتناقض في القصة كما تصير العمليات الفدائية من رؤية الكاتبة عمليات عشوائية لا تضبطها خطط مدروسة وتوقيت محدد، بل تخضع للنزوات وتتحكم في نجاحها قوى سحرية غريبة، مما يعبّر عن قصور من الكاتبة في فهم محيط الشخصيات ونفسياتها، وأدوارها وظروفها الخاصة والعامة.

---

(١) غزالة. مرضية النعاس. ص٩١.

(٢) المصدر السابق، ص: ١٠١.

فبدت لذلك شخصيات مفترضة غير مقنعة في ملامحها وأفعالها ضمن المحيط الفلسطيني المتفجر، ولعل هذا يرجع أساسا إلى عدم الإدراك الكافي من الكاتبة لطبيعة العمل الفدائي، فلم تعش ظروف الفدائيين لوضعها الخاص كما لم تقرأ كثيرا عن الصراع في فلسطين، فلم تتعمق رؤيتها السياسية والعسكرية للأحداث وبقيت بعيدة عن ساحة المعركة والصراع السياسي المحتدم، واكتفت بالنظرة العادية المتعاطفة التي لا تختلف عن نظرة سائر الأشخاص العاديين الذين يكتفون من فهم قضيتهم القومية بمظهرها البادي على السطح، لأن الدراية الكاملة بالشخصيات وظروفها ونفسياتها شيء أساسي في كمال التجربة القصصية، ذلك أنّ «ربط صراع الشخصيات بالمجال على نحو مقنع أساس كمال التجربة والتعمق في جذور الوعي العام للفترة التي تكتب فيها القصة»[1].

فتخبر بذلك «عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البيئة التي جرت فيها وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا وطرق عيشة وتفكيره»[2].

وهو ما بقي يعوز كثيرا الكاتبة فبدا الضعف واضحا في الرؤية والقصور جليا في صياغة الموضوع. وفي هذا القصور تتلاشى شخصية الأب وتضطرب طريقة وصفه وتقديمه في القصة، فالكاتبة تذكر أنّ (الأب) وقّع وثيقة التنازل عن الأرض والبيت بعدما خضع للتهديد وزعم له الصهاينة أن ابنه (ياسر) في قبضتهم وسيعدم كما أعدم أخواه إلّم يتنازل (الأب) عن الأرض والبيت، لكن الكاتبة ترتبك في صياغتها فلا تتيح لنا فرصة الإحساس بزمن محدد الملامح والمعالم يوحي بالأماكن والمواقع فيما يتعلق بشخصية (الأب)، فلا نعرف أهو الماضي أم هو الحاضر باستثناء قرينة واحدة واهية في الوقت نفسه هي صورة الأب المعلقة على الجدار التي كان ينظر إليها (غسان) وهو جالس في البيت مهموما يعاتب من خلالها أباه، الذي خضع للمساومة والتهديد، فتنازل عن الأرض والبيت للصهاينة.

وهنا يبرز ضعف آخر في العلاقة بين الحدث زمنيا ومكانيا وهذه الشخصية. فقد عرفنا في سرد القاصة أنّ الأب خضع للمساومة والتهديد لكي يتنازل عن الأرض فلا

---

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ص ٥٦٠.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ت: فريدأنطونيوس: ص ١٨، ط: ١. سلسلة (مكتبة الفكر الجامعي) منشورات (عويدات). بيروت (لبنان) ١٩٧١م.

يعدم ابنه (ياسر) بأيدي الصهاينة، فالمفروض في هذه الحال أن تغادر الأسرة البيت والضيعة في هذا الظرف لنرى ما حدث من (غسان) في تشبث بالبيت والأرض في هذا الوضع بالذات أمرا منطقيا، لكن ذلك لم يحدث فالأسرة لم تغادر بيتها وأرضها، وهذا التمسك بالأرض من لدن (غسان) لم نره حتى غدا (الأب) يذكر ابنه و يناجيه ابنه من خلال صورته، وبقي (ياسر) فدائيا، وهو في الوقت نفسه يتردد على بيتهم بشكل عادي، كأن الصهاينة نسوا إلى الأبد أمره، كما يصر (غسان) على التشبث بالأرض والبيت أمام توقّع قدوم الصهاينة في نفس اليوم.

وهكذا (مددت) الكاتبة للأسرة إقامتها في البيت وعلى الأرض حتى بعدما غدا الأب متنازلا عن بيته للصهاينة الذين جعلتهم (الكاتبة) (يتكرّمون) بهذا التمديد في الإقامة للأسرة، في حين رأيناهم متعجلين سابقا: يهددون الأب ويساومونه على ابنه؛ ليعدموه إن رفض الطلب. وهي أفكار سطحية مضطربة تؤكد ما يعوز القصة من نضج واضح.

وهكذا فكما اهتزت التجربة تشتت عناصر الحدث، فبدا العجز واضحا في إعطاء صورة سليمة الجوانب عن الشخصيات في نموها وتفاعلها من خلال الحدث، فبدت شخصيات بلا سمات ولا ملامح محددة واضحة. فحتى الشخصيتان الرئيسيتان (ياسر) و(غسان) لم نلحظ من سماتهما غير إرادة ونية بدت تئن من كثرة الافتعال في تصويرها.

(فياسر) أولا لا نعرف عنه شيئا غير كونه قائد المجموعة الفدائية، و (غسان) الشخصية التي فجرت المستودع وتركز حولها الحدث في النهاية شيئا ما لا نعرف من ملامحها غير تلك الحركات الحافلة بالافتعال التي يصر من خلالها على عدم التفريط في الأرض، ومقاومة الصهاينة خاصة في تلك الحالات التي كان يخاطب فيها صورة أبيه: «هل أستطيع الابتعاد عن بلدي يا أبي؟ والتفريط فيها مستحيل، مستحيل، انني أتمزّق، اختنق. ثم رفع رأسه إلى والده مرة أخرى وقال بعتاب: لقد اكتشفت خداعهم بعد أن عاد أخي، ولكن امضاءك لم يعد»[1].

انتهت كل من شخصية (ياسر) و (غسان) كما ظهرت شخصية وطنية عادية ذات مستوى واحد لم يصيبهما تطورات مهمة، ولم تشحن أفعالهما بالحركة والحيوية النابعة من

---

(١) غزالة. مرضية النعاس: ص ٩٤.

طبع الشخصين كما يقتضيها النمو المتصاعد في النسيج القصصي فحتى عملية تفجير (المستودع) تمت ببرودة تامة فلم تسبقها إرهاصات يتعاون الزمن والحدث والشخصية والظروف المكانية على شحنها بشتى المشاعر والأحاسيس كل ما هنالك أنه في لحظة خاطفة بدا (غسان) الساخط على الصهاينة يعدّ لتفجير (المستودع) ولم يلبث ذلك حتى تمّ بيسر وفي هدوء تام.

فموضوع القصة إنساني نبيل ما في ذلك ريب، وهو محاولة من الكاتبة في تصوير الظلم الإسرائيلي ومقاومة المواطن العربي الفلسطيني،لكن التناول ضعيف مقصور لم يسم إلى مستوى نبل القضية، فالقضايا الإنسانية تبقى حاجتها شديدة إلى التعبير عنها تعبيرا فنيا جيدا يمكن للفكرة في النفوس ويمنحها التأثير الإنساني الجيد والعمق الفكري الثري، ولا يتأتّى ذلك للفنان إلا حين تكون رؤاه واضحة مكتملة أداته، ويكون على وعي كامل بأدق تفاصيل موضوعه، على دراية كاملة بمكونات الحدث، وبجوه وشخصياته ونوازعها، فينسج من ذلك عملا فنيا بحذق ومهارة يسيطر بها على مسار الحدث فيجعله واضحا وناميا ويسيّر من خلال هذا الحدث الشخصيات بإحكام يجعلها ممتلئة بالمعاني، تحمل سمات واقعها وتبدو عليها بصمات زمانها، تحكمها علائق واضحة دقيقة شفافة من خلال الإعداد الجيد لعناصر الحدث المرتبة ترتيبا محكما متلاحم الأجزاء مكتملها، وهو ما كانت حاجة هذه القاصة إليه شديدة لموضوع قصتها الإنساني.

ومهما يكن من شيء فانّ في القصة عنصرا إيجابيا اختلفت فيه عن سابقتها بوضوح من البداية حتى النهاية، حيث خرجت بالحدث والشخصية من الحديث عن الثورة والتفكير فيها إلى الفعل، فنقلت الموضوع من حديث عن الثورة خارج الميدان إلى ممارسة ميدانية يخوض فيها الفلسطيني هذه الثورة ويجابه كابوس الاحتلال الإسرائيلي الغاصب باستماتة دفاعا عن الأرض.

ومن البداية برزت شخصيتا (ياسر) و (غسان) إيجابيتين، يبّرح بهما واقع الاحتلال، فيعملان للنيل منه دفاعا عن الوطن والشرف، ومن خلالهما برز شيء إيجابي آخر كما نستشفه في عرض الكاتبة: يتمثل فيما نلمسه من ملامح الرفض لدى الجيل الجديد الذي اكتوى بسياسة الاضطهاد الإسرائيلي، فقرر هذا الجيل أن يرفض الواقع الذي ترتب عن هزائم الآباء، كما يرفض استسلامهم لليأس!

يبيعون الأرض ويهجرون الديار، فهو جيل يتشبث بأرضه ويرابط حول دياره ويخوض حربا ضد المغتصبين، لأنه الجيل الذي أدرك مخاطر التشرد والتساهل في النزوح عن الأرض، كما عاني الألم والاضطهاد من جراء الاستيطان الإسرائيلي فغدت نكبة فلسطين المغتصبة ألما يرتسم على وجوه أبنائها، فيعانون محنة الإحساس بضياع القطر ومحنة التشرد، كما حاولت إعطاء فكرة عن ذلك قصة «العاصفة»[1] لحسين نصيب المالكي، من خلال رحلة على ظهر الباخرة من طرابلس (ليبيا) إلى مرسيليا، حيث التقى في الرحلة مجموعة من الطلبة العرب الموفدين كل من بلده للدراسة في فرنسا، واحد من (ليبيا) — بضمير المتكلم- وآخر فلسطيني لم يتحدد منطلقه في الرحلة وإن فهم أنه من بيروت ومجموعة طلبة وطالبات لبنانيين من كلية الطب في بيروت.

التقوا على ظهر الباخرة حيث لفت النظر شخص منطو على نفسه يعاني همّا دفينا واسمه (أحمد رشيد) سرعان ما اتضح أنه شاعر تؤرقه محنة وطنه المغتصب، فتسأله طالبة لبنانية اسمها (ميّادة):

- «من كم سنة وأنت تكتب الشعر؟

منذ احتل الصهاينة وطني، وشردوا أهلي»[2] .

وحين تهب عاصفة بحرية يشيع الاضطراب في الركاب ويشرعون في الابتهال لله، بينما كان (أحمد رشيد) هادئا لا يعبأ بذلك، لأن إحساسه بمحنة شعبه أكبر من إحساسه بعاصفة تهدد مجموعة أفراد، لكن العاصفة تهدأ بعد ثلاث ساعات أحس الركاب: «كأنها ثلاثة أعوام فقدنا فيها كل بصيص في الأمل»[3] فغمرت الفرحة النفوس عندما هدأ البحر وانجلت السحب فأشرقت الشمس.

تنتهي القصة عند هذا المنظر الذي عاد فيه الهدوء والسكينة إلى النفوس بعد ما عمها فزع شديد.

وهكذا يتضح أنّ القضية الفلسطينية أمست هما أساسيا في القصة من خلال (أحمد رشيد) فأثارت شخصيته بالخصوص فضول الطالب الليبي سالم (بضمير المتكلم)

---

(١) مجموعة (مقبولة)، حسين المالكي، ص٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٨.

(٣) المصدر السابق، ص: ٣٦.

والطالبة الليبية (ميادة) التي أعلنت لزميلها الليبي حبها، ولم يبادلها هو المشاعر بنفس المستوى.

فيذكر الراوي (سالم) أنه كان على ظهر الباخرة المبحرة ذات ليلة مقمرة حين أقبلت عليه (ميادة) تعلن له حبها، فقالت:

«- لقد جئتك في هذا الوقت لأبوح لك بسرّ!

- ما هو يا صديقي؟

أطرقت تفكر برهة، تحملق في قدميها، وكأنها تفتّش عن الكلمات الضائعة ثم في دفعة واحدة قالت:

- بصراحة، أنا من النظرة الأولى قد أحببتك.

- أحببتني أنا؟

- أجل يا سالم أنت!»[1]

فيدهش البطل لعدم تحفظها واستعجالها البوح بمشاعرها، كما يحاول الظهور بمظهر الوفي لابنة عمه التي خطبها وتركها في انتظار عودته وهو الذي يعقد عليه أهله الأمل في أن يكون مثالا للجد والاستقامة في السلوك: «كنت أعد حقيبة السفر والعائلة تجتمع من حولي وأبي يربت على كتفي:

- إنّك في فرنسا يابني العزيز سفير غير رسمي لبلادك فجّد واجتهد ولا تضيع ثقتي فيك.

وعمي الذي جاء يودعني وهو يقول:

- انهم اذا رأوك في مكان ما يا (سالم) فانّهم يهتفون: انظروا إلى هذا العربي، فأنت تمثل الأمة العربية بقيمها وأخلاقها.

وخطيبتي التي أهدتني صورتها وعندما نهضت وودعتهم جميعا همست هي لي:

- انني انتظرك على أحر من الجمر، حتى تعود إليّ بالسلامة»[2].

لكن (شلاّل)، خواطره البسيطة سرعان ما توقفت كما توقفت حديث (ميادة) عن الحب، فبدت العملية أشبه بحركة مسرحية ساذجة ليس لها من هدف سوى قليل من التملح في القصة بالحديث عن (الحب).

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٥.

شد الأنظار بعدها مباشرة منظر شخص في منتصف العقد الخامس من عمره، عليه مسحة من كآبة: «يجلس وحيدا في الشرفة وبيده مفكرة»[1] يحملق في البحر كأنه يبحث عن فكرة ضاعت منه في الأعماق، ثم ينساب قلمه على الصفحات.

فنما في نفس (سالم) فضول في التعرف عليه ووجد الفضول نفسه لدى زميلته (ميادة) فتقدما منه يستأذنان للحديث معه، فرحّب (باشا) شاكرا، ثم ذكر لهما أنه فلسطيني يكتب الشعر، فيطلب منه (سالم) أن يسمعهما بعضا من شعره، فيفعل.

وهنا ينجرّ الكاتب إلى الاستطراد فيشرع في الشرح الزائد والسرد المبتذل الخالي من التصوير المتدفّق المفترض أن يساعد عليه هذا الجو: «لم يبخل هو علينا، أسمعنا قصيدة وطنية بصوته الرخيم،أثّرت في وجعلتني أحب سماع الشعر بالرغم من انني كنت أسخط عليه حتى في صغري. كان مدرس العربية يشبعني كل يوم جلدا بالعصا لأنني لم أحفظ قطعة المحفوظات، ذلك المعلم كنت أتضايق منه وصوته الأجرش وعصاته التي لا ترحم، وهذا الرجل بجودة القائه وجودة أبياته في الشكل والمضمون جعلني أغيرّ فكري تجاه الشعر والشعراء»[2].

فجاء التعبير تقريريا فجا خاليا من الإيحاء والتصوير الفني، انتقل الكاتب بعده إلى الحديث عما ذكره الشاعر من حياته في ليلة لاحقة على مائدة الطعام في الباخرة فذكر لهم أنه كان صغيرا حين اعتقل الصهاينة أباه فمات من أثر التعذيب، وانتقل الطفل « الصغير مع أمه إلى لبنان هربا من قسوة الأعداء ووحشيتهم»[3] فجعله ذلك يواجه الحياة في فترة مبكرة «يشتغل في الصباح ويدرس في المساء»[4]، فجسدت حياته: «حياة كل شاب مكافح قلبه يمتلئ بالإرادة القوية وبالإصرار على مواصلة الدرب الشائك، حيث أتم دراسته الجامعية وها هو مسافر إلى فرنسا في بعثة دراسية»[5]، فبقي يواصل رحلة التلمذة يطلب العلم هذه المرة في باريس، وهي المناسبة التي جمعته بـ(سالم) وسائر الزملاء.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص: ٢٨.
(٣) المصدر السابق، ص: ٢٨.
(٤) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.
(٥) المصدر السابق، ص: الصفحة نفسها.

كان الآخرون يمرحون بنشاط وحيوية بينما كان هو منطويا على نفسه كئيبا، لأنه أصبح قطعة من الألم من جراء التفكير في محنة شعبه، يستقبل الأفراح والأتراح معا ببرود تام.

وحين شرعت أمواج البحر تتقاذف الباخرة أثناء العاصفة تلاشى مرح الركاب وشملهم فزع شديد، جعلهم يشعرون بأنهم قاب قوسين من حتفهم أو هلاكهم: «الرياح ارتفعت، الأمواج تعربد، أسماك القرش جائعة، حركة بسيطة ونصبح طعاما دسما لها، شبح الموت ماثل أمام أعيننا، البعض منا يجلس ينتحب كالمرأة في حرقة، والبعض الآخر يلعن حظه السيء على ركوبه لهذه السفينة، أما (ميادة صديقتي) فلم تصمد أمام هذه الكارثة وأغمي عليها»[1].

فالخطب الطارئ الذي أثار الفوضى والفزع بين ركاب الباخرة في أعالي البحر جعل المواطن الفلسطيني (أحمد رشيد) يتذكر بشدة معاناة شعبه الفلسطيني الذي تتقاذفه المكائد والمحن من كل جانب، ويهدد حياته وأمنه ومستقبله طغيان إسرائيلي مع تحالف غربي أمريكي بغيض، فأوحت له صورة الباخرة تتقاذفها الأمواج بصورة شعبه تتقاذفه المحن.

لذا فقد مكث الألم جزءا من كيانه لا تغيّر من وضعه وسلوكه حالة فرح ولا حالة فزع.

أما تلك الابتسامة التي بدت منه لأول مرة –وهو يكتب قصيدة يعبّر بها عن محنة شعبه– فلعل مصدرها الإحساس بمتعة الإبداع التي أشاعت البهجة في نفسه، وهي تلك «اللذة السامية التي تمنع متعة جمالية مصدرها الشعور»[2] مما يعتبر هدف كل الفنون الجميلة «وهو مما يمد الفنان بالعون للانتصار على واقعه والتسامي في فكره وإحساسه، لكون الفن نوعا من مضاعفة الحياة»[3] وهو ما يومئ بتطلع الشاعر الفلسطيني (أحمد

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٤.

(٢) مقال: فنّ الشعر لأرسطو طاليس، د. محمد سليم سالم، مجلة: تراث الإنسانية. ص ٣١٢، م:٢ الصادر يوم ٥/ ٤/ ١٩٦٤. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر. القاهرة (مصر).

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني. د. مصطفى سويف، ص٤١ ط٣ دار المعارف. القاهرة (مصر) ١٩٧٠.

رشيد) إلى نصر وطني غير بعيد، غير أنّ الكاتب أسرع لخنق بادرة التطلع تلك في نهاية القصة، فحين هدأت العاصفة وبدأ يصف الجو المستبشر انتظرنا أن يكون ذلك منطلقا لاستشراف المستقبل بالنسبة لهذا الشاعر ووطنه، لكن ذلك الجو المستبشر سرعان ما تراجع إحساسنا ببعده فبقي الرجل منكفئا على نفسه محصورا في الفكرة السطحية المتمثّلة في الفرح بالنجاة من العاصفة وهو ما تمثله تلك الفقرة الختامية: «وأخيرا طافت بنا عناية الاله، وهدأت العاصة وخرجت الشمس تبدد جيوش السحاب، وأشرقت شمس الحياة من جديد، وابتسمت القلوب وتهلّلت الوجوه بالبشر والسعادة وكانت نجاتنا معجزة من معجزات القدر»[1].

وهكذا تحددت مستويات الشخصيات في الحدث وتطور روابطها من خلاله فهي شخصيات من مستوى ثقافي جامعي، وبرزت في حيّز الحدث ثلاث شخصيات أساسية على اختلاف بينها في الحركة والنشاط (سالم) بضمير المتكلم و(ميادة) و(أحمد رشيد) لكن صلتها ومشاعرها خضعت لكثير من الافتعال والابتذال، فميادة بدا حرص الكاتب شديداً على إظهارها في مظهر (العاشقة) لشخصية (سالم) المتيّمة به، من دون أن نهتدي لمبرر في الحدث والعلاقات الخاصة ما يجعل اندفاعها في إعلان عواطفها تجاهه دون غيره منطقيا، فلم نر ما يبرر نمو مشاعرها، كل ما هنالك لقاء عارض في الباخرة عنّ للكاتب فيه أن يجعل من ميادة عاشقة لسالم فتبادر إلى القول: «أنا من النظرة الأولى قدأحببتك»[2].

بل هي تقبل عليه بخجل ريفي صارخ باصطناع الحركة: «أطرقت تفكّر برهة تحملق تحت قدميها وكأنها تفتّش عن الكلمات الضائعة»[3].

فبدا استدراج عنصر الحب هنا أمراً زائداً لا يتعدى استجابة لرغبة في إضفاء مسحة عاطفية شفافة على الموضوع، وليس له أي دور في نمو الحدث ولا أهمية في التفاعل بين شخصياته، فصار ذلك هامشيا لجأ إليه القاص لملء فراغ في التجربة يحسّه، فأربك ذلك مسار الحدث على بساطته، وأضفى على الموقف بين (ميادة) و (سالم) ضربا من الصنعة، فبدل أن ينتقل القاص من الحديث عن (أحمد رشيد) وهمومه إلى أثر العاصفة في نفوس

---

(١) مقبوله. حسين نصيب المالكي: ص٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٣.

(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

الجميع (سالم وميادة ورفاقها من جهة وأحمد رشيد من جهة أخرى) بدل ذلك مضى يستطرد يحشر حديثا بين (سالم) و (ميادة) مثقلا بالحوار البارد الصارخ باصطناع مشاعر الحب فقالت ميادة:

«- إلا تحبّني يا سالم؟

تفصّد جبيني عرقا، انّه لأمر محرج، لم أعد أدري ما أقول، فقد استولت علىّ الحيرة لكن لابد من الخروج من هذا المأزق الحرج:

- أنا يا (ميادة) لا أستطيع أن أحبّك.

- لماذا؟ لماذا يا (سالم)؟

لم تمهلني حتى أجيبها، بل تسرعت قائلة:

- لقد عرفت ما ترمي إليه، ألست لأنّك ليبي وأنا لبنانية؟ أليس هذا مايمنعك؟

- لا .. أبدا هذا لا يهمني ما دمت أنت عربية وإنما ....؟

- أقصد أنني سأبقى في فرنسا للدراسة مدة قد تطول يا (ميادة)

- أنا على استعداد أن أنتظرك العمر كلّه يا (سالم) »[1].

فبعدما صور الكاتب (ميادة) طالبة مثل (سالم) تتجه للدراسة في البلد نفسها الذي يتجه إليه (سالم) استحالت هنا في موضوع خطيبته التي تركها في وطنه تنتظر حلمها بعودة الفارس المحبوب.

وتصوير الكاتب لـ(سالم) في حالة المعشوق الذي يفتن الأخريات فيسقطن صرعى متيّمات به يرجع إلى رغبة في التعويض عن إحساس بالحرمان من حب الفتيات في الحياة اليومية، فراح يبحث عنه في الخيال، فيتصور كثيرات يتهافتن عليه من أول نظرة: «هذه المجنونة تعشقني بعنف وتسد علي كل منفذ أحاول الهروب منه: هل أخبرها بالحقيقة؟ هل أريها صورة زوجة المستقبل فتاة أحلامي، الحقيقة أحيانا تكون قاسية .. لا .. لا يجب أن أصدمها»[2].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣١.

(٢) المصدر السابق، ص: ٣١.

وهكذا يحلو للكاتب ترتيل مشاعر الحب والشوق والانتظار على لسان الشخصية القصصية، فيأتي ذلك في سلسلة من الشرح والتعليل الساذج والأوصاف السطحية التي لا تغني شيئا، فلا تشحن الحدث بعنصر توتر وترغّب ولا تدفع بالشخصية في مسار متطور، فيشتد تفاعلها مع الحدث من خلال صراع محكم نام يضمن للحدث حركته وللشخصية حيويتها، فتبقى الصياغة مترهّلة سطحية مباشرة كما نرى في حديث (سالم) مع نفسه في هذه الفقرة: «ثم ماذا أعرف عنها أنا ميادة هذه؟ كل ما أعرفه عنها أنها فتاة جامعية من لبنان والأهم من هذاكله هو أنني خطبت وقلبي وهبته لخطيبتي ابنة عمي، وهل لرجل من قلبين في جوفه؟ تلك السمراء التي تترقب عودتي ويمزّقها الانتظار هل أخونها؟ أبدا، لن أفعلها، أما ميادة فسوف تجد فارس أحلامها هناك في بلد السحر والجمال (لبنان) فمن يدري أنها لا تحب هناك»؟[1].

وهنا تبرز صورة من الضعف والاضطراب في تقديم شخصية (سالم) فبدل أن يكون هنالك حسم نهائي في ذهنه بعدم التفكير في الزواج مع (ميادة) بناء على الحيثيات السابقة صار الأمر هنا خاضعا للتعليل، فبدأ كأنه متردد في قبول عواطفها والزواج منها لأن ابنت عمه تنتظره فى وطنها وإنما فضلا عن أنه يعرف شيئا عن (ميادة) يجهل ماضيها كما يخشى أن تكون لها علاقات عاطفية تربطها بآخر في وطنها.

فأبدى القاص ضعفا في فهم هاتين الشخصيتين، فسالم مقتنع بحبه لابنة عمّه ويرفض (عرض) (ميادة) من جهة ويعمل تفكيره في ماضي هذه وما قد تكون لها من صلات عاطفية من جهة أخرى.

و(ميادة) الطالبة الجامعية الجريئة الواثقة التي تخرج في بعثة للدراسة تحتضن الأمل الأكبر والمستقبل الأوسع تصير ببساطة – على قلم الكاتب – فتاة ريفية تعلن في خجل عن الحب بضراعة فتاة محرومة، فينصرف التفكير في الدراسة وتصير قابعة هناك في (لبنان) تنتظر فارس أحلامها (سالم).

أما شخصية الفلسطيني (أحمد رشيد) فقد بدت علاقتها بالحدث منطقية فأحمد يشغله التفكير في وطنه ومصيره ومعاناة شعبه الفلسطيني، وهو واحد من المئات الذين فقدوا الآباء وطردوا من ديارهم، فمن الطبيعي أن يمسي الألم والكآبة جزءا من حياته،

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٢.

فتفكيره محصور في مصير وطنه ومحنة شعبه، فيشغله ذلك عن التفكير في حياته، فلا يطرب كما يطرب الآخرون في ساعات صفوهم وسعادتهم، كما لم يفزع كما فزعوا في ساعات الخطر المحدق الذي لاح في أمواج العاصفة، لقناعته بأنّ موته أو حياته ليست بذات أهمية ما دام هناك وطن بأكمله مغتصب وشعب مضطهد فقد الآلاف من أبنائه بغدر من الصهاينة أو في الدفاع عن الأرض والشرف لذا بدا (أحمد رشيد) في حالة ذهول عمّا حوله، في داخله ألم دفين تعتمل في نفسه شتى المشاعر والأحاسيس كما عبّر عن ذلك سقوط القلم من يده: «رغم سقوط القلم من يده عدّة مرات إلا أنه كان يلتقطه ويكتب من جديد»[1].

لذا يبقى القلم هنا وسيلة من وسائل الدفاع عن الأرض ورمزا من رموز المقاومة والكفاح، وهو الأداة التي تصاغ بها قصيدة إبرازا لمحنة شعب لشحنه بالعزم والإصرار وتنديدا بظلم وطغيان إسرائيلي، وهنا يكبر الإحساس الداخلي بالمتعة، حيث تمتزج متعة الإبداع كما سبقت الإشارة بمتعة التعبير عن قضية وطنية، فيكبر من خلال ذلك الأمل في المستقبل، وما سفره للدراسة في (أوربا) إلا رغبة في مواصلة إعداد نفسه فكريا ليتمكن من كشف الظلم الذي تمارسه الصهيونية في وطنه بالحجة العلمية، فيمده زاده الثقافي بكثير من القوة للانتصار على الأعداء كما يسخّر صلاته بالآخرين في الغرب لخدمة بلاده.

لكن تصوير القاص لشخصية (أحمد رشيد) حفل هو الآخر بالصياغة الضعيفة وافتعال المواقف والحركات كما رأينا في الحديث عن تلك الليلة التي راح يقص فيها (أحمد رشيد) على زملائه أمام مائدة العشاء قصة أسرته عندما مات أبوه تحت تعذيب الصهاينة، فهاجرت أسرته إلى (لبنان) فلم يترك القاص ذلك يبرز من خلال النسيج القصصي حيث تبرز محنة (أحمد رشيد) من خلال نمو الحدث وتطور شخصيته فتتوتر الصياغة ويدق التعبير من خلال تصوير الملامح الخارجية للشخصية وانفعالاتها النفسية، بل مضى القاص يتحدث عن ذلك بصيغة التلخيص الضعيف الحافل بالتكرار أيضا في اللفظ والمعنى: «يحكى لنا عن حياته وكيف اعتقل الصهاينة والده وهو صغير السن، وكيف استشهد والده من أثر التعذيب الوحشي»[2] وكان يمكن تحاشي هذا التكرار في هذه

(١) المصدر السابق، ص: ٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٩.

العبارة نفسها بصياغة بديلة تجنح إلى التركيز مثل (منذ كان صغيرا عندما اعتقل الصهاينة أباه فاستشهد من أثر التعذيب).

وكأنّما شعر الكاتب بأنّ سرد قصة (أحمد رشيد) بذلك التلخيص والتعليق جاء شديد المباشرة خاليا من الإيحاء الفني والتأثير، فبادر بجعل (سالم) الذي كان يسرد القصة يقول: «بعد أن أكمل قصته ردد الجميع بعد لحظات من الصمت والإصغاء: يالها من قصة مؤثرة يا أستاذ»[1].

وهو أسلوب غير قصصي يكرر ما شاع في القصة من مباشرة شديدة وتقريرية جافة في التعبير، لم يدفع فيها اللجوء إلى الحوار في بعض الفقرات أي شيء من الحرارة، وهو ما طبع القصة بذلك كله من أولها إلى آخرها.

ولعل هذا الضعف الفني في القصة يرجع إلى سببين اثنين، ربما كان أولهما حداثة التعامل مع القصة قراءة وكتابة لدى هذا القاص، فرصيده من القصة لم يتعدّ بعد [2] مجموعة صغيرة في ثمان وسبعين صفحة، هي المجموعة التي ضمت هذه القصة، والصياغة فيها توحي بأنّ قراءاته في القصة قليلة محدودة.

أما السبب الثاني فهو ضعف التجربة الفنية الفكرية، لأن التناول الخالي من حرارة التعبير الفني وغزارة الأفكار المناسبة في يسر ينم عن ضحالة في فهم جوانب الموضوع المختلفة وخلفياته العديدة.

ذلك أن الكاتب مثلا عندما بدت في نفسه حاجة إلى الكتابة ثم شرع في ذلك ورد الحديث عن فلسطين لوجود (أحمد رشيد) فرأى أن وصف حال هذا الأخير يسد حاجة في النفس مصدرها الشعور القومي، فلم يتطلب الأمر بالنسبة إليه في هذه الحالة المرتجلة: «إلا أوهما علاقة ممكنة بين المؤثر من ناحية وبين الاستجابة من ناحية أخرى»[3].

لم يفجر الإحساس بالقضية شعورا غامرا يتوغل في أعماق النفس ويشمل مجموعة الشباب العرب كلهم (على ظهر السفينة) ومن بينهم (سالم) نفسه، بل اكتفى هؤلاء بجعل

---

(١) المصدر السابق، ص: ٣٠.

(٢) حتى سنة ١٩٨١.

(٣) النقد النفسي عند أ.أ ريتشاردز. فايز إسكندر: ص٩٣ مكتبة النقد الأدبي) — اتجاهات النقد الحديثة إشراف رشاد رشدي. مكتبة الأنجلو المصرية. من دون تاريخ.

قصة (أحمد رشيد) مصدر تسلية وتزجية وقت، فأصبحت العلاقة ضعيفة بين الشعور القومي كمؤشر في النفس والاستجابة للتعبير عنه تعبيرا كافيا، لأن الإحساس هنا كان سطحيا متهافتا واهنا يفتقر إلى البعد النضالي، والرؤى الفكرية بفهم كامل، ووعي تام، لذا بقي التعبير عن ذلك سطحيا خاليا من الأداء الفني المؤثر.

وإذا بدت العلاقة بين الشخصيات الثلاث مقبولة في المسار العام باستثناء ما سبقت الإشارة إليه من ضروب الافتعال لبعض المواقف بين سالم وميادة مثلا، فإنها بقيت شخصيات ساكنة لم تخضع في سلوكها لتطور ولم يعتر نفسياتها تحولاً مهماً، فحتى العاصفة التي توتّرت فيها الأعصاب خوفا من الهلاك فحملت القصة اسمها، لم تلبث أن أسفرت عن هدوء تام، وعاد كل شيء إلى ما كان عليه.

فبدا همّ الكاتب محصورا في وصف شيء وصفا آليا رأى بعض مظاهره، وغابت عن عينيه أجزاء كثيرة منها.

ورغم أن شخصية (سالم) حظيت بالأهمية فصيغت القصة على لسانه وتواجد حضوره في كامل القصة فإنّ شخصية (أحمد رشيد) ذات المستوى الثاني في القصة فإنّ شخصية (أحمد رشيد) ذات المستوى الثاني في القصة سرعان ما بدت تنافس الشخصية الأولى لما يستشف من موقعها ولما لها من إشعاع – رغم ضعف التصور من الكاتب وقصور التعبير – فمن خلال موقف الشخصية (أحمد رشيد) إبّان العاصفة نستطيع أن نتطلع إلى بعض الأمل الذي لاح في ابتسامته وهو يكتب قصيدة، فيخرج ذلك قليلا بالحديث من السلبية والتسجيل الآلي والعفوية إلى بعض الاستشراف.

وكان في مقدور القاص هنا أن يشبع البعد في العاصفة من خلال واقعها ومشاعر (أحمد رشيد) فتتحول من عاصفة بحرية مادية إلى اشعاع بالبركان الأعظم الذي قد يهد النظام الصهيوني ويعيد الحق إلى أهله، فينهزم الظلم والقهر وينتصر الحق والمساواة، لكن ذلك لم يحدث شيء منه، لأن تجربة القاص ضعيفة ورؤيته محدودة كما سبق بيان ذلك.

والموضوع نفسه تتناوله قصة «النجوم على المقاعد»[1] لإبراهيم الكوني، فهي تختلف عن سابقاتها بعض الشيء في الرؤية الأكثر نضجا والتناول الأفضل قليلا، فنحس من خلالها انتقال القضية الفلسطينية إلى الساحة الدولية حيث صار الثائر الفلسطيني يستخدم

---

(١) مجموعة «الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس» إبراهيم الكوني، ص ٤٧.

كل الوسائل الممكنة للتعريف بقضيته أمام العالم ولفت النظر إلى ثورة الشعب الفلسطيني على الصهيونية المغتصبة.

بطلها في صيغة ضمر (المتكلم) يقوم برحلة من بلده في إفريقيا (ليبيا) إلى (موسكو) توقف أثناءها في (روما) بحثا عن وجهها الحضاري التاريخي، وحين هم بمغادرتها رأى على مقاعد الانتظار في المطار رسمات للنجمة السداسية (الإسرائيلية) مما أثار حنقه، وعمّق سخطه على روما كما سنرى في التحليل، وعند التأهب لمغادرتها التقى (في المطار أيضا) فدائي فلسطيني لم يكشف له عن هويته، مع ذلك أحس بألفة ومودة تجاهه تعمق هذا الإحساس وهما يتجهان معا كل إلى الطائرة التي ستقله فالبطل (المتكلم) متجه إلى طائرة الخطوط الجوية الوفياتية* والفدائي متجه إلى طائرة الخطوط الجوية الإيطالية المتجهة إلى فلسطين المحتلة: «عندما وصلت مطار موسكو كانت وكالات الأنباء قد تناقلت للتو خبرا طازجا، مفاده: أنّ شابا مسلحا قد أجبر طائرة تابعة لـ«أليتاليا»* قد أقلعت من مطار روما في طريقها إلى (تل أبيب) بالهبوط في مطار القاهرة، وأضافت تفاصيل الخبر تقول: أنّ الشاب رفض الكشف عن هويته كما رفض مقابلة الصحفيين»[1].

وحين يصبح الخبر متداولا يستقل البطل سيارة أجرة مع آخرين، فيسمع سائقها يعلن اعتراضه عن هذا الأسلوب، لكن البطل لا يعلق بشيء عن ذلك بل يستغرق في النوم فيحلم بلقاء بينه وبين الفدائي يتم في مودة غامرة، وحين يوقظة السائق يتردد في دفع الحساب، فهو يحس بألم الصداع، «أدركت أنني محموم فعلا، طلبت أن يواصل الطريق إلى المستشفى»[2] وتنتهى القصة بذلك، أما مصدر هذا الصداع الذي أحس به البطل فزيادة على عوامله الطبيعية العادية مثل الرحلة الطويلة المتعبة، والحلم الذي افتقد بعده صاحبه حين أفاق: فهنالك الحالة النفسية المتوترة التي كان يعيشها البطل منذ حل بـ(روما)، فلم يكد يلفظ محيط المدينة (روما) بقناعها الحضاري المزيف كما تراءى له حتى أصابته في الصميم الدعاية الصهيونية الزائفة التي تمجد إسرائيل وتدس رمزها (النجمة السداسية)

---

* الخطوط الجوية الايطالية.

(١) الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس: ص ٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص: ٦١.

في العيون من خلال كل شيء، حتى من خلال الكراسي التي يتخذها الآخرون للراحة، وهي الدعاية التي جعلت سائق سيارة الأجرة نفسه في (موسكو) وهو يبدي اعتراضه على هذا الأسلوب من النضال، فلم يضع في الاعتبار الظروف التي جعلت الفدائي يقدم على العملية ولم يقرن تأفّفه من هذا العمل بتأففّ مماثل من الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين مصدر كل ما يأتيه الفلسطيني المناضل من أعمال، لأن الدعاية الصهيونية أعمت بصره وبصيرته، وعملت في النهاية على تضليل الغرب كله والشرق على حد سواء.

وهكذا يتمحور الحدث حول الصراع بين الاستعمار الغربي والإسرائيلي من جهة والإنسان العربي المكافح من جهة ثانية، فينطلق حدث القصة من الدقائق التي كانت تحلق فيها الطائرة في الجو مخلفة وراءها (أفريقيا) وقد «تراءت سهول جنوب إيطاليا الخضراء»[1].

وحين ينزل البطل (روما) يبدأ شعور بالألم يجتاح نفسه، فيحس بعدم التلاؤم مع المحيط حيث يشعر بمقت لتصرف الإنسان هناك الحريص على استغلال الآخرين وابتزازهم، فسائق سيارة الأجرة الذي نقله من المطار إلى المدينة يعتذر عن «عدّاد» السيارة المعطل بأسلوب مهذب ليضاعف السعر الجزافي واثقا من أنّ هذا الزيوت لن يلجأ إلى الشرطة لأنه غريب في حالة تعب.

وفي مطعم المدينة يرى صورة من النفاق حيث يبادر «النادل يتقيأ ابتسامته التقليدية البلورية الصفراء» [2] لكنه حين نقده البطل الحساب «اكتشف الطرح وسحب ابتسامته احتجاجا، الابتسامة الخاصة بانتزاع «البقشيش* شرع ينظف الطاولة كأنه يهش ذبابة»[3].

وحين يغادر (البطل) المطعم يبرز له أسلوب من بيع العواطف والمشاعر في مستنقع الرذيلة: «كنت أهمّ باجتياز الشارع – إلى الرصيف المقابل – عندما اعترضتني فتاة، على شفتيها ابتسامة بائسة وفي عينيها رجاء، رفعت في وجهي أصابع يديها العشرة، الحركة

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٣.

* كلمة عامية تعبيرا عن هبة نقدية تمنح للنادل في غالب كرم كعادة جرى العمل بها، وهي عادة مستقبحة لما فيها من مس بكرامة الممنوحة له، لأنها تعني صدقة من يد «عليا» إلى يد «سفلى» تعتاد العيش بأفضال الآخرين.

(٣) الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس: ص٥١.

ذات معنى حدست بسرعة، الرياضيات مهمة في حياتنا اليومية، عشرة أصابع عشرة آلاف ليرة، قيمة : خمس دقائق متعة، العرض يخضع للطلب في التجارة» [1] وهو ما يبقى منه نصيب في سلوك الفتاة المتعلمة نفسها عندما لاذ (البطل) بملهى ليلي بحثا عن الترفيه: «تعمدت أن أجلس إلى جانب أقبح فتاة برغم حقي في الاختيار، مثقفة مهذبة، والأهم أنني لم أشعر بالملل إلى جانبها، شجعني ذلك في أن أطلب لها كأسا آخر من «الشمبانيا» ولكن ها هو الملل يتسلل برغم كل التدابير، لماذا لا أجرّب في كشف أوراقها؟ توقفت عن دفع ثمن «الشمبانيا» انقلبت إلى هرة وقحة» [2].

فكل شيء محكوم بالمادة، قيمة المرء في الغرب مرهونة بما في جيبه من عملة حيث يحتل المال أسمى مرتبة في التعامل بين الأفراد، فيبقى الشخص محبوبا من الجميع طالما مضى يبسط يده كل البسط، لكنه يصبح غير مرغوب فيه حين يقتصد في ذلك البسط أو يقلع عنه، فهي الحياة الغربية التي يخضع فيها كل شيء للمال.

(فروما) إذن لا ترحب بالبطل إنسانا يبحث فيها عن دفء عاطفي صادق وتترع نفسه بسحر جمالها، وتكشف له عن ماضيها التاريخي ومعالمها الحضارية القديمة، بل هي تستقبله كما يستقبل النشالون ضحاياهم، لا تبادله حبا بحب وإنما تسأله عما معه من عملة، وهو ما جعل (البطل) يشعر بألم حاد وغثيان شديد: «بصقت، وتساءلت بصوت مسموع: من أنا؟ ضحكت كأنني أبكي عندما خيّل لي أنّ (روما) أجابتني بسؤال تهكمي زاد من شقائي: كم معك من الدولارات» [3].

لذا أمسى اليومان اللذان قضاهما في (روما) كابوسا أحس فيه بالاختناق والدوار: «مضى يومان هرمان ودفعت ثمنا باهظا لقاء اخلاصي للتاريخ وحسن نيتي» [4].

لكن (البطل) لم يبذل جهدا بدوره لتلمس طريقه إلى الوجه الآخر الحضاري في روما، بل اكتفى من روما بوجهها البارز في الشارع، لم يفعل (البطل) حتى نقول إنّه فشل، بل لاذ بملهى ليلي تقرع فيه الكؤوس، وتترنح الأجسام الثملة ولم يستعض عنه بناد فكري تقدح فيه القرائح ويتجسد وجه آخر للبلد.

---

(١) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٢.

(٤) المصدر السابق، نفس الصفحة.

لكنه اكتفى من (روما) بوجهها السيئ البارز للعيان الذي يسأله عما معه من دولارات، فشعر بمقت لهذا المحيط، كما اشتدت رغبته في الفرار منه: «كانت المعادلة مجحفة، ينبغي أن أعادل قيمة الإنسانية بقيمة أخرى غير الدولارات أو الليرات، هذا يعني البحث عن قشة منقذة، هذا يعني الهرب، حجزت فورا في «الايرفوت»* مقررا مواصلة رحلتي إلى موسكو»[1]. وهكذا يتمكن من نفس البطل إحساس بالضآلة في مجتمع صناعي صاخب يشعر فيه المرء بأنه «قشة في محيط متلاطم».

وتزداد شدة الإحساس بذلك لدى الإنسان القادم من وطن ذي طبيعة ريفية، مع ذلك تبقى فيه روح التحدي فيعمل للصمود في وجه الحصار النفسي الذي يمارسه عليه المحيط الغربي مقاوما لحظات الإحساس بالانهيار ساخرا في الوقت نفسه: «قررت إلا أستسلم، أن أقاوم برغم اليأس الذي يحاصرني ويجرني لاحتقار نفس، لم أحتقر نفسي، ولم أشعر بأنني حشرة، فقط لعنت التاريخ الذي خدعني وبصفت في وجه وما احتجاجاً»[2] وهو الشعور الذي خرج به البطل من تجربته في (روما) لكن ساعات الانتظار تلك بالمطار كانت أكثر توتّرا وسخطا فهناك في جلسته وحيدا شاردا قلقا تقدم إليه — وهو يشعل سيجارته- رجل غربي متطفل يطلب منه أن يشعل له أيضا «سيجارة» فيفعل.

لكن ذلك الرجل الغربي يتخذ من ذلك مناسبة لينطلق في سلسلة من صيغ الاستفهام، يسأل (البطل) عن جنسيته: من الهند؟ أو من أمريكا اللاتينية؟ أو من موريطانيا؟

فيكتفي (البطل) في كل مرة بحرف (لا).

«- لا- لا!

قلتها ورفعت نحوه رأسي مبديا استغرابي من هذا التحقيق البوليسي المجاني السخيف، التقت نظراتنا لأول مرة، كانت سحنته كريهة إلى حد لا يطاق، حاول أن يغتصب منّي ابتسامة ولكنه فشل، بدا لي أنه يشعر بحرج، ولكنه عاد يسأل بصفاقة وبنبرة عدوانية:

---

* الخطوط الجوية السوفييتية.

(١) الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس: ص ٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٣.

- عربي؟

قالها كأنه يلقي في وجهي بقفاز تحدي، ولم أجبه. تجاهلته متعمّدا هاشا رغبة جنونية نزقة في أن أبصق على وجهه، ثم التفت معلقا بصري بساعة الحائط موحيا له بأنني أرفض تحقيقه. وقبل لحظات ثم انصرف دون أن التفت إليه»[1].

ومن خلال هذا التصوير يبرز الموقف الغربي تجاه الإنسان العربي ووطنه وهو موقف ذو طبيعة عدوانية بغيضة، صار فيها الإنسان الغربي متحيّزا في النهاية ضد قضايا الأمة العربية وهو ما يجد دعما له في تلك النجوم المرسومة على مقاعد الانتظار والتي اكتشفها البطل فجأة حين كان يجلس أمام امرأة وابنتها: «في المقعد المقابل تجلس امرأة شابة من طفلة، كانت الطفلة تلهو مبتعدة عن المرأة بمسافة نصف متر تقريبا فوق الأريكة العريضة، شرعت أراقب الطفلة وحركاتها بحثا عن تسلية بريئة، كانت تداعب جلد المقعد بأظافرها الصغيرة محدثة صوتا مزعجا، تابعت حركة يدها فرأيت حبرا ورسوما وخطوطا على المقعد، تفحصتها أكثر، لاحظت أنها نجوم، تفحصت أكثر اكتشفت أنها نجوم ولكنها سداسية، اقتربت من المقعد، لم أكتف بذلك، تناولت الطفلة في حركة تلقائية وألقيت بها في رفق -في حضن المرأة، فوجئتا معا، وقالت لي المرأة كلاما بالألمانية، حدقت في مكان الطفلة فإذا بالنجوم تتكاثر وإلى جانبها عبارات وشعارات سياسية تمجد اسرائيل بكل اللغات ماعدا العربية، خطوات إلى الوراء في ذهول، كأنني أستعد للهرب، نسيت أن أعتذر للمرأة، بل نسيت وجودها، التفت نحو مقعدى فإذا به مرصّع بالنجوم السداسية، كانت مرسومة بدقة وعناية وبحبر أسود داكن مما يجعلها تبدو منحوتة وواضحة كأنها رسمت للتوّ»[2].

وكأنما شعر (البطل) هنا بأن يجلس في قاعة إسرائيلية أو هو على وشك الاعتراف بشيء اسمه إسرائيل المقرونة في ذهنه بالسلب والظلم والغدر والخداع والنفاق: «خطفت حقيبتي من فوق المقعد وشرعت أراقب المقاعد في حذر، كانت مزدانة بالنجوم والرسوم والشعارات حتى أنّ شعورا بأنني محاصر داهمني»[3].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٥

(٣) المصدر السابق، نفس الصفحة.

وفي لحظاته هذه يتقدم منه رجل آخر يختلف عن ذلك الرجل الغربي السابق يطلب منه إشعال «سيجارة» كذلك: «توقفت إلى جانب مقعد شاغر هامّ بإشعال (سيجارة) وقراءة عبارة مكتوبة بالإنجليزية إلى جانب نجمة كبيرة لولا أنّ رجلا مدّ رقبته وبين شفتيه (سيجارة) كأنه يحول بيني وبين المقعد.. النجمة.. كان من حقه أن أولّعله: همس بالعربية — عفوا!

ولّعت له سيجارته، وولعت سيجارتي. أضاف متسائلا كأنه يهمس في أذني، كأنه يبوح لي بسر خطير يخشى عليه من الآخري:

- الأخ: عربي؟

- .. من ليبيا!

قلت ذلك في لهجة من يكمل جملة سابقة، لاحظت أنّ ملامحه ظلّت جامدة. ثم رمقني كأنه يعرفني. شاب في الثلاثين كما بدا لي، تقاطيع وجهه صارمة ولكنها تبعث على الاطمئنان، ليس طويلا وليس قصيرا، ليس بدينا نظراته حادة ومتحدية وكثيبة» [1]

فيبادر البطل يسأل صاحبه لكنه لا يجيب ملتزما التحفظ الذي تفرضه عليه مهمته النضالية فاكتفى «بأن ابتسم ابتسامة حزينة وغامضة» [2] مما أوحى بهويته وخصال النبل في نفسه في الوقت ذاته، فأوحى ذلك بنمو السرور من خلال أكوام الحزن الدفين المعبر عن الإحساس الشديد بمحنة الشعب الفلسطيني المكافح للاحتلال الإسرائيلي، وإعلامه الرهيب المسيطر بإمكانياته المادية والسيكولوجية، وما تلقاه من دعم غربي غير محدود.

لكن ذلك الخيط الرفيع من الألفة والمودة الذي امتد بين (البطل) وهذا الشاب صار —وكلاهما يتجه إلى سلم الطائرة التي ستقلّه- صار وترا شجيا يختلج بمشاعر شتّى: «في المطار رأيته لآخر مرة يقف في طابور طويل استعدادا للسفر، كان يبدو عليه القلق والحذر والكآبة هذه المرة.

هاجمتني رغبة حقيقية في أن أودعه ولكن إجراءات السفر شغلتني عن تنفيذ هذه الرغبة، وتأسفت لذلك كثيرا فيما بعد» [3].

(١) المصدر السابق، ص: ٥٦.

(٢) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٧.

وهكذا يستقل الرجل الفدائي الخطوط الإيطالية، المتجهة إلى (تل أبيب) ويستقل (البطل) الخطوط السوفييتية في اتجاه (موسكو) وحين يصل هذا الأخير إلى (موسكو) يصله خبر اختطاف الطائرة الإيطالية إلى القاهرة، فيشعر بيقين أنّ التحويل تمّ بيد لدن ذلك الشاب العربي الذي لم يكشف عن هويته المحددة الذي كان يبدو عليه القلق والحذر الشديدان، فتمنى (البطل) أن يكون ذلك الرجل الأول الكريه إلى نفسه الذي سأله عن جنسيته وحاصره بعد وانيته تمنى أن يكون على نفس الطائرة المختطفة: «تمنيته أن يكون على نفس الطائرة، حتى أنّ هاجسا مشاغبا داهمني وهمس في أذني مهنئا بحرارة قائلا: انّه على الطائرة فعلا، سئمت متثائبا، وشعرت برغبة جنونية في النوم»[1].

والتثاؤب هنا والرغبة في النوم ليسا في طبيعة الحدث بالنسبة للبطل الذي يقتضي السياق أن يكون في مثل هذه الحالة منشرح الصدر مستفز المشاعر ليرد عن السائق ردا مقنعا.

لكن في ذهن الكاتب ظروف السفر المتعبة التي تجعل (البطل) مرهقا يفتقد إلى الحيوية والتركيز اللذين يقتضيهما الدخول في النقاش مع الآخرين، أو لأنه تصور بطله قد استراح للخبر فحلّت الطمأنينة في نفسه بدل التوتر والقلق، فاستدرج الكاتب ذلك التثاؤب ليبرر لحظة من النوم (في السيارة) حتى يحلم البطل بالفدائي الفلسطيني فيؤكّد له القيام بالمهمة والاستمرار في النضال، ثم ينصرف (في الحلم) من دون ذكر التفاصيل ولسان حاله يردد: العبرة بالنتائج: ليس ضروريا (أن تعرف) لا داعي، وداعا، واختفى»[2].

وهكذا ينتهي القاص إلى تصوير المواجهة بين الإنسان العربي والاحتلال الإسرائيلي ومن خلفه دعم غربي يعادي الإنسان العربي وقضيته العادلة ويسقط صريع الدعاية الصهيونية.

فتلك النجوم المزروعة على المقاعد تعكس الدور الإعلامي الصهيوني المسيطر في الغرب، وتبرز نشاط الدعاية الصهيونية في أرجاء العالم لكسب المزيد من الدعم الغربي

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص: ٦٠.

لتحظى إسرائيل بمساندة أكثر قوة وسيطرة فتعمق بذلك حبها في الغرب وتمكن الكراهية تجاه كل عربي.

وقد انعكس جانب من ذلك في تصرف ذلك الرجل (الغربي) الذي جاء يطلب من البطل إشعال سيجارة له، فخمّن جنسية (البطل) العربية، فاتخذ ذلك مطية لسيل من الأسئلة بدأت عادية ثم تحولت إلى وقاحة سرعان ما كتشفت عن طبع عدواني حقود حين هم بذكر كلمة (عربي) فهو يسأل (البطل) عما إذا كان من الهند فيجيب مستخفا: «أجبته باقتضاب بارد كأنني أطرده:

- لا!

لم أتوقع منه اعتذارا، واعتقدت أنه سيذهب، ولكنه عاد يسأل:

- من أمريكا اللاتينية إذن؟

لا!

- من موريتانيا؟

- لا! [1]

وإذا كان رد (البطل) في مستوى موقف ذلك الرجل الغربي المتحرش فإنّ تلك النبرة العدوانية من هذا الأخير تجسّد إحساس الغربي بصفة عامة -بصرف النظر عن الاستثناءات- تجاه العربي، وهو إحساس مشوب بالحقد والكراهية، لدور بعض أقطار الوطن العربي في الصراع مع الغرب من جهة وللدعاية الصهيونية النشطة من جهة ثانية، تلك الدعاية التي تعتبر جزءا من الحرب التي تشنها إسرائيل ضد العرب، ومكانتها في السياسة الدولية، في حين عجز إعلام «دول عربية مختلفة عن تحقيق أدنى خطوة في تطور إعلامي معاصر بالخروج من (الديماغوجية) والمهاترات الهامشية داخل الوطن العربي إلى المجابهة الإعلامية العقلانية الساخنة للصهيونية، بلغة الغرب نفسه في عقر داره لمقارعة الإعلام الصهيوني بخبرة وكفاءة مماثلة، إذ أنّ ذلك الإعلام الصهيوني توجهه وتديره كفاءات عليا مستغلة خبرتها العلمية وإمكاناتها السيكولوجية في مخاطبة الآخرين ومستواها الفكري: بدعم مالي أوربي غير محدود مسخر لخدمة إسرائيل ككيان أولاً وأخيراً.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٤.

في حين أنّ الإعلام العربي المطبّل والمزمرّ همّه مدح الحكام بسخاء لفظي، يعيش على أخبار دواوين الملوك وأشباههم أولاً، وعلى فتات مبتذل من وكالات الأنباء المستغلة ثانياً، يمضغ الساقط من الأخبار ويجترّها بعدما تبلى عند الآخرين ويقوم بتسخير مراكز الأشخاص في السلطة وإشباع نزواتهم التافهة ورفاهيتهم الكاذبة في ظل الخزي والعار، لا إلى مؤسسات المجتمع وقضايا الأمة العربية والإسلامية وأهمها قضية (فلسطين) جوهر الصراع في الموضوع. فكان أحرى ب(فلسطين) أن تصبح (مؤشر) اختبار قاطع لإحساس العربي الصادق بوطنيته وحرصه على كرامة وطنه العربي وشعوره الإسلامي.

فالدعاية الصهيونية هي التي (زرعت) تلك النجوم على المقاعد، وهي التي جعلت من ذلك الرجل الغربي فضوليا، ذا عدوانية شديد التحرز من كل عربي ، حتى أوحي (البطل) تصرفه بأنه رجل مخابرات سرية يتوجس من كل شيء، وإمعانا منه في التعمية لتغطية فضوله وربما نياته السيئة المسبقة تذرع بالرغبة في إشعال سيجارة من (وقيد) البطل ليتخذ من ذلك سببا للاستفسار.

وفي أثناء سلسلة استفساراته للبطل تحاشى عامدا من البداية أن يسأله عما إذا كان عربيا تمويها ودفعا للريبة التي قد تجهض مشروعه في معرفة جنسية (البطل) بل طفق يدور في سؤاله: أمن الهند؟ أو من أمريكا اللاتينية؟ وحين همّ بالاقتراب من هدفه وصل إلى (إفريقيا) في استفساراته تمهيدا لغايته الحقيقة.

لكن رد الفعل من (البطل) كان من جنس وقاحة الرجل وتطفله، فكانت كلمة (لا) تصفعه باستمرار ليكون نصيبه في النهاية الإهمال له ولأسئلته المتطفلة، مما أعاد للبطل ثقته في نفسه الذي يحاول الغرب أن يسلبه إيّاها بطرق مختلفة: «غمرني شعور بالزهو إزاء تكتيكي معه، مما أعاد لي ثقتي بنفسي، هذه الثقة التي حاولت روما أن تسلبني اياها»[1].

إنّ ذلك الموقف الغربي المعادي للعرب وقضيتهم بفعل خضوعه للدعاية الصهيونية زيادة على العداء التقليدي الموروث بين الإنسان العربي والاستعمار الغربي وما تغذيه من روح صليبية: ذلك الموقف الغربي الثابت هو الذي يحاول أن يجعل من العربي دائما متخلفا وظالما، فيبيح من هذا المنطلق الموقف الغربي الاستعماري لإسرائيل ما يحرمه عن العرب فلإسرائيل أن تذبح الأبرياء وتشرد المواطنين من ديارهم وتغتصب الأرض وليس للعربي حق الاحتجاج المتمثل هنا في اختطاف طائرة للفت نظر العالم إلى قضيته، فحتى سائق

(١) المصدر السابق، ص: ٥٤.

سيارة الأجرة السوفييتي أبدى امتعاضه من أسلوب اختطاف الطائرات كأسلوب نضالي للنيل من إسرائيل والغرب الذي يدعمها ولم يكلف هذا السائق نفسه جهدا في البحث عن مبرر لهذا العمل لأن قناعته مستمدة من أحكام مسبقة تجد دعما لها من الرأي العام الغربي الذي يرى إسرائيل مظلومة جديدة بالعطف والمساندة لما نالها من النازية كما تحاول تضخيم ذلك بالدعاية الصهيونية والتعاطف الغربي.

لكن القاص (البطل) يسمع اعتراض السائق السوفييتي دون أن يرد بكلمة دفاعا عن الفدائي وتبريراً للظروف التي جعلته يلجأ إلى هذا الأسلوب مما قد يفسر جانبا من السلبية في موقف (الشاب العربي) في الدفاع عن قضايا أمته حيث وجد خارج وطنه، وهو تقصير واضح من القاص، لأن المفروض هنا أن يكون (البطل) قد أثارته الدعاية الصهيونية وشحنته بالعداء أكثر فينبري نتيجة لذلك للرد عن كل من يحاول الدفاع عنها أو الوقف إلى جانبها بشكل مباشر أو غير مباشر (كما رأينا في حالة السائق السوفييتي) الذي قد لا تكون لديه نية مسبقة للإساءة للعرب لكنه لا يقدّر في الوقت نفسه ظروف المقاومة الفلسطينية.

لقد تكررت عملية اختطاف الطائرات في الجو أثناء السبعينات كأسلوب نضالي خاطئ وحين لجأ الفدائي الفلسطيني إلى هذا الضرب من النضال وإن كان خطأ: لم يكن هدفه تعكير صفو المسافر وشحنه بالخوف والقلق أو إثارة الفزع في النفوس وعشرات الأفراد الأبرياء بين السماء والأرض بقدر ما كان هدفه لفت نظر العالم المتعامي عن قضيته، لكنه سرعان ما أقلع عن هذا الأسلوب عندما بدأت قضيته تحظى باهتمام العالم من جهة وبعد ما أدرك من جهة أخرى الانعكاسات الإنسانية السلبية لعمليات الاختطاف عندما تتكرر فضلاً عن أنها تسيء عن لقضية النضال الفلسطيني من خلال شعور المسافرين أو ذويهم أو الإحساس الإنساني العام فتغيّر موقف الفدائي من هذا الأسلوب وصار يدينه من خلال موقف منظمته (منظمة التحرير الفلسطينية) عندما اعتمدته كأسلوب منظمات أخرى أو لجأ إليه أفراد آخرون لأغراض خاصة مالية أو سياسية أو غيرها.

فلم تكن إذن عملية الاختطاف تلك في القصة عملية لذاتها بقدر ما كان الهدف منها كما ينبغي أن تفهم الإشارة إلى أسلوب من النضال لتنبيه الرأي العام العالمي إلى نضال الشعب الفلسطيني وما يعانيه من الاحتلال الإسرائيلي لبلاده، فهو أسلوب إعلامي من

فدائي مناضل بسيط، عبّر بذلك عن احتجاجه على الإعلام العربي المتخلّف من جهة ، والإعلام الغربي المنحاز لإسرائيل من جهة ثانية، كما يأتي ردا على الإعلام الصهيوني الذي لم تسلم من يده حتى مقاعد المسافرين في المطارات فتتعرض مقاعد قاعة الانتظار في مطار (روما) إلى عملية زركشة بالنجمة السداسية الإسرائيلية في قالب عنصري بغيض من خلال الكتابات التي حولها، تشيد باسرائيل وتمجّدها.

وهو الموقف الذي كان سبب توتره في ساعات الانتظار بالمطار، كما ازداد سخطه وحقده من جهة وكبريائة من جهة أخرى خاصة بعد ما شاهد تلك النجوم تزركش المقاعد بطريقة دعائية مثيرة وقد لاحظ تأفّف تلك المرأة الألمانية من حركته، وجابه تطفل ذلك الرجل الغربي المتعجرف المغرور النزق.

وفي لحظات التوتر والسخط تلك وروح التحدي النامية أطلت شخصية الفدائي، فأقبل على البطل الذي كان مهموما بمنظر النجوم، فدعم وجود عربي إلى جانبه ثقته بالنفس ومده بروح معنوية ضاعفت إحساسه بالقوة للفكاك من الحصار الغربي الشرس: «لم أعد أشعر بالحصار، بالقفص بالقضبان الحديدية الوهمية التي خيّل لي منذ لحظات أنّ بوسعي أن أتحسسها بأصابعي»[1].

فدعم ذلك ثقته وأشعره بهشاشة ذلك الحصار الذي يتضخم الإحساس به في النفوس الضعيفة عادة، وعمّق وجود مواطنه العربي إلى جانبه شعورا، بالتآزر بين أبناء الأمة العربية خاصة شبابها الطامح لرفض واقع كرسته بعض النظم العربية بسياستها المتخاذلة ومواقفها المتذبذبة في الصراع مع الصهيونية.

ومن هنا يتبدّى لنا التكامل بين أدوار الشخصيات، فدور الفدائي يكتسحه الاكتئاب والقلق ثم يصير فعله خبرا تتناقله وكالات الأنباء المختلفة يجد نموه السليم في إحساس البطل في المطار تجاه منظر النجوم فيصير لذلك نموه في الحدث طبيعيا منطقيا، انطلق من أرضيه هيّأت للفعل وبررته في النهاية، فبدت الصلة بذلك قوية بين هاتين الشخصيتين في الأحاسيس والمشاعر المفعمة بالثورة حيث وجدت ما يبررها، كذلك من جهة أخرى في الصلة بين البطل الذي كان محل عناية الكاتب لأنه محور الفعل وراويه وبين ذلك الرجل الغربي الذي استفزه وكانت ملامحه تكاد تنطق بالشتيمة لكل ما هو عربي.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٦.

وهكذا فإنّنا حين ننتهي إلى فهم طبيعة المجابهة بين النضال العربي والدعاية الصهونية كما تجسّد في (النجوم) يتمثل لنا ما للإعلام الصهيوني ودعايته المتعددة الأساليب من هيمنة على الغرب الذي يقف إلى جانب الأقوى دائما، وقد بدت له إسرائيل هي الأقوى لا لثراء مالي فاحش مهدور كما هو شأن أنظمة عربية فاسدة أفسدت شعوبها، بل لإجادة في توظيف المال؛ لتمكّن لنفسها وحتى تكسب الآخرين من جهة ولنفوذ سياسي وإعلامي خضع للتخطيط المدروس، لذا يأتي انحياز الغرب لإسرائيل متلائما مع عقليته، فبصرف النظر عن الفكرة التي لا يفتأ يرددها الإعلام الصهيوني عما تعرض له اليهود من اضطهاد مزعوم على يد النازية وما يحدق بهم من مخاطر الجيران العرب: هناك المال الصهيوني المسخر في الدعاية، وفي البذل لأجهزة الإعلام الغربية لكسب ودها ومؤازرتها مع ما يصحب ذلك من تحرك ديبلوماسي مدروس دائم.

وعنصر المال قيمة أساسية في التعامل مع الحياة الغربية على كل المستويات وقد وجد ذلك انعكاسا له في العلاقة بين شخصية (البطل) وحدث القصة في أبسط المواقع وأحطها أيضها منذ نزل بـ(روما) فسائق سيارة الأجرة يضاعف له السعر حريصا على كسبه باعتذار عن (العطل في العداد) فيأتي اعتذاره مبطنا بالخبث «ابتسامته الكريهة تصفعني»[1].

وسحب (النادل) في (المطعم) ابتسامته حين لم يظفر بـ(علاوة) منه، فبعد ما كان يخدمه بلطف مصطنع وصولا إلى تلك العلاوة الزائدة عن سعر الوجبة الرسمي تنّمر حين لم يظفر بها، بل بدا له الزبون أشبه بذبابة «شرع ينظف الطاولة كأنه يهش ذبابة»[2]، بعد ما بادر بخنق ابتسامته التي جاءت تفرش الطريق أمامه تعبيرا على أنّ كل شيء مرتبط بالمال، وحين قابلته إحدى بنات الهوى رفعت في وجهه أصابع يديها تترجم بذلك سؤالا لها مفاده: هل معك عشرة آلاف ليرة نظير متعة بالحرام؟

وكانت نديمته في الملهى الليلي منسجمة معه يدفع ما تشرب لكنه حين كفّ عن ذلك «انقلبت إلى هرة وقحة»[3] كما سبق التعرض لذلك بشيء من التفصيل.

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥١.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥١.

وهذا كله: صدى لما يحكم علاقات الناس في الغرب من قيم مادية لا يبرح المال فيها ميزانا توزن به أقدار الناس وتتعين مستوياتهم، فتحدّد المواقف منهم تبعا لذلك.

وقد رصد الكاتب ذلك بعمق فعبّر عن تجربة عكست موقف الإنسان العربي -من خلال شخصية البطل- من قيم الحضارة الغربية وهو الذي لا تزال تتحكم في سلوكه قيم إنسانية ترى تدخل المال في المشاعر والعواطف الإنسانية دنسا ينبغي رفضه، لذا رفض ابتسامة صاحب السيارة التي أقلته من المطار كما رفض بائعة الهوى في الشارع وكذا نديمته في الملهى.

كما عكست التجربة موقف الإنسان العربي عموما والفلسطيني خصوصا من التحيز الغربي لإسرائيل، وإحساس الإنسان العربي بضرورة المواجهة بالتي هي أعنف، فالشكوى لا تكسب أنصارا للقضية، وتملق الغرب بالعواطف هي مهانة، والبديل هو المواجهة لإثبات الذات بكل الوسائل الممكنة، ورفض ما يمارسه الغرب من احتقار للآخرين خاصة إذا كان هؤلاء الآخرون هم العرب كما ظهر ذلك في سلوك ذلك الرجل الغربي المتعجرف في المطار، وكما يحسه (البطل) في المدينة وفي تعامله مع المحيط: «كل شيء في روما يسعى بحقد لاشعارك بالضآلة»[1].

ونظرة التحيز من الغرب ضد العربي بوجه عام ترجع ليس إلى مساندة فلسطين ولكن تعود للصراع الطويل معه غازيا ومحتلا للأقطار العربية ثم مطرودا منها، هذا إلى جانب النظرة الاستعلائية الغربية تجاه العالم الثالث بصفة أعم.

وقد أجاد الكاتب تصوير مشاعر البطل في الغربة ووطأة إحساسه بالزمن سواء في مدينة (روما) حيث «مضى يومان هرمان»[2] شعر فيهما بالتعاسة، أو في لحظات الانتظار بالمطار حيث خيّل إليه أنّ الساعة الجدارية (في مطار روما) متوقفة، بل تصور بندولها حين يتحرك يسخر منه، كأنما هو يترجم بسخريته تلك موقف الناس هناك من البطل: «ساعة الحائط تشير إلى الحادية عشرة والنصف ظهرا، لا أعرف لماذا خيّل لي في البداية أنها معطلة، ثم لاحظت أنّ البندول يهتز بطيئا متسكعا يمينا وشمالا كأنه يطلع لي لسانه ساخرا»[3].

---

(١) المصدر السابق، ص: ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص: ٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص: ٥٣.

وفي هذا تعبير دقيق عما يعانيه المسافر من قلق وما يعتري ذهنه من خمول حين تختلط أمامه الأمور، فيستعصي عليه فهم الأشياء، فيعجز عن التركيز: «تثاءبت وشعرت بخمول ذهني فظيع، أزعجني ذلك، أزعجني أن أعجز عن التركيز، خفت أن تكون الجولة الأخيرة، هاجمني شعور مارق بأنني ميّت، ولكي أثبت لنفسي العكس تناولت سيجارة بهدف تنشيط الخلايا الذهنية»[1]

فاستطاع الكاتب تصوير معاناة البطل المزدوجة: معاناة ذات طابع شخصي مع الآخرين لما تتحكم فيهم من قيم مادية وما يحسه من عدم تلاؤم مع المحيط ومعاناة أعم وأشمل ذات طابع وطني قومي تتمثل في الإحساس بما يلحق المواطن العربي من أذى وما يتعرض له وطنه من تكالب غربي عليه بفعل هيمنة إعلامية صهيونية تشيد بإسرائيل وتحاول تغطية الوضع المهين للمواطن العربي الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي ومد نفوذ الصهيونية في أنحاء العالم، مما دفع الفدائي الفلسطيني إلى سلوك كل السبل الممكنة للتعريف بقضيته العربية ولفت النظر للظلم الإسرائيلي، والتنبيه لثورة فلسطين التي تعمل لدحر الاحتلال وإعادة الحق لأصحابه المشردين من أرضهم، أو المضطهدين المستميتين عليها.

هكذا عالجت القصة الليبية القصيرة القضية الفلسطينية بروح وطنية بدأت تتعامل مع الموضوع تعاملا ساذجا دافعه التجاوب الوطني العاطفي الحماسي الخالي من التجربة الناضجة المتكاملة العناصر، وسرعان ما سعت إلى نضج واضح في التجربة وعمق في الرؤية أوسع وأشمل في النهاية كما رأينا في الأخير.

غير أنه بالرغم من أنّ القصة الليبية في هذه المرحلة عالجت بعض الموضوعات الجديدة مثل قضية المرأة وفلسطين فإنّه بالقياس إلى ما أحدثته الثورة من تغيير يبدو معه الإنتاج القصصي قليلا، فهناك قضايا كثيرة كان المفروض أن يعالجها القصاصون، لأن التغيير المفاجئ الذي أحدثته حركة التغيير كان مجالا خصبا مساعدا على إلا يتأخر تفاعل القاص مع محيطه أكثر مما ينبغي ممّا كان كفيلا بازدهار القصة في المرحلة الراهنة في الجماهيرية العربية الليبية.

ومع هذا تبقى هذا القصص عملا جاداً عبّر عن ملامح من المجتمع الليبي، وبقي الكثير مما يستحق التعبير عنه، ولعل الاهتمام بقضية (فلسطين) يعكس إحساس الكتاب

(١) المصدر السابق، نفس الصفحة.

العرب في ليبيا بقضيتنا جميعا وهي فلسطين العربية التي يناضل الشعب الفلسطيني العربي ومعه الأمة العربية لتعود كما كانت عربية حرة.

ولن تعود في وجود حكام يقفون أمام أمريكا ركعا سجدا، يخطبون ودّ إسرائيل أخيرا، فتتفرج هذه حتى على أبناء (فلسطين)، يتناحرون فيما بينهم، على كراسي الخزي والعار! ومنذ تشرذموا (شيعا) و(جبهاتٍ) يواجه أطفالهم (إسرائيل) بالحجارة، ويواجهون بعضهم بالسلاح! يا لبطولة (الجبناء) أسد على أخيه، نعامة تحت أقدام إسرائيل!؟ ولا يظلم ربك أحدا!.

***

خاتمة

هكذا تتضح في خاتمة هذا البحث نتائج مختلفة لمسناها مـن البـدايات لنـشأة القـصة العربية الليبية القصيرة وتطورها إلى نهاية السبعينات ويمكن حصر أهمها فيما يلي:

أولاً: أن القصة الليبية القصيرة نشأت مـع الاسـتقلال نـشأة رومانـسية سـاذجة في رؤيتها ونظرة أصحابها ضعيفة في شكلها يشيع فيها ضعف الفهم للفن القصصي. لكنهـا سرعان ما اتجهت إلى الواقع كما بدأت رؤية الكتّاب من أواخر الخمسينات تزداد عمقا كما يزداد أسلوبهم تطورا، واطّرد هذا التطور بعد ١٩٧٠م على أيدى بعض الكتّاب. فانتقلت خلال ذلك كله من حكاية رومانسية ساذجة إلى قصة واقعية فنية ثورية ناضجة.

ثانيا: على مـستوى المـضامين كانـت القـصة العربيـة الليبيـة القـصيرة أكثـر اهتمامـا بالإنسان البسيط، تعالج صراعه مع الاستعمار وأذنابه إبّان العهد الملكي كما تعالج صراعه مع التخلف بكل مظاهر، في جميع الفترات.

ثالثا: كما عسكت القصة القصيرة بعـد الاسـتقلال اهتـزاز علاقـة الإنـسان الريفـي بالأرض وحنينه إلى المدينة وهجرته إليهـا، حيـث اتـسمت صـلته بهـا –غالبـا– بـالحيرة والقلق، وعدم التلاؤم والاحباط.

رابعا: كانت المرأة عنصرا بارزا في القصة العربية الليبية القـصيرة، لكـن بمـستويات مختلفة، برزت في ذلك ملاحظة أساسية وهي أنّ معظـم (الـبطلات) في قـصص مـا قبـل ١٩٧٠ هنّ ريفيات يشتد شقاؤهن بواقعهن الضيق المحدود ومعاناتهن من مشاكل الحياة اليومية ببؤسهن وفقرهنّ، ومن أوضاع الطلاق والترمل وما شابه ذلك. أمـا بعـد ١٩٧٠ فهن نساء من (المدينة) كبرت اهتماماتهن مثل قضية (التعليم) و (العمل) و (حرية المـرأة) ودورها في المجتمع كله، زيادة عن دورها في الأسرة، وهذا شيء مهم في القصة الليبية.

خامسا: تميّزت فترة (السبعينات) بمعالجة القضية الفلسطينة في القصة العربية الليبية بروح وطنية، بدأت تتعامل مع الموضوع تعـاملا مـن الظـاهر دافعـه التجـاوب الـوطني العاطفي الحماسي الخالي من الفن ومن التجربة الناضجة المتكاملة العناصر لكنها سرعـان ما انتهت في ذلك إلى نضج في التجربة وعمق في الرؤية أكثر سعة وشمولا في النهاية.

سادسا: اختلفت مستويات اللغة القصصية بين كتّاب القصة القصيرة، فهناك اللغة الفضفاضة التي تحفل بالتكرار والشروح وتغرق في الاستطراد والمباشرة والمتاهات اللفظية كما ترد فيها العامية بشكل فوضوي ضعيف عند بعضهم.

وتنحو نحو التّركيز والتكثيف في رسم اللوحة القصصية عند بعضهم الآخر. كما تصير لغة فنية موحية في قصص كثيرة كما نرى عند آخرين. فبرز في ذلك كله تنوع في مضامين القصة العربية الليبية القصيرة وتطور في أشكال التعبير لدى أهم القصاصين العرب الليبيين مما حرصنا على بحثه ورصد مختلف الجوانب فيه ومعالجتها وإبرازها في هذا البحث الذي نتمنى أن يكون قد أعطى صورة وافية عن رحلة القصة العربية الليبية من نشأتها حتى نهاية السبعينات.

وفي النهاية نتمنى أن نكون قد أجبنا عن كثير من التساؤلات في الموضوع، كما نأمل أن نكون قدّمنا هذا الجهد خدمة للبحث العلمي وللأدب العربي مهما كبر الإحساس بالشقاء في البحث العلمي، في وطن عربي يناصب محيطه البحث العداء المزمن، فيصير الباحث نفسه فيه كثير العناء، لعيب فينا صنعه (حكامنا) لا أعداؤنا الذين يثمّنون كل جهد في البحث، وفي مقدمتهم إسرائيل نفسها التي تنفق على البحث العلمي، ما لا ينفق (العرب) جزءا ضئيلا منه. ولله الأمر من قبل ومن بعد!.

* * *

مصادر البحث ومراجعه*

أولا : المصادر

١ – التكبالي (خليفة):الأعمال الكاملة، ط: ١، الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس) ١٩٧٦م.

٢ – حلمي (علي): (غانية بالإكراه) جريدة (طرابلس الغرب) عدد: ١٦ نوفمبر ١٩٥٤ (ليبيا).

٣ – الكوني (إبراهيم):الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمس، ط: ١ دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٤.

٤ – المقهور (كامل حسن):

– (غرام راعية) جريدة (طرابلس الغرب) أعداد: ٢٨، ٢٩، ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤.

– الأمين المشنوق، ط: ١، دار المصراتي للطباعة والنشر، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٨.

– ١٤ قصة من مدينتي، ط: ٢، سلسلة (كتاب الشعب) رقم: ٢، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

٥ – المصراتي (على مصطفى):

– مرسال، ط: ١، المكتب التجاري، بيروت (لبنان)١٩٦٢.

– الشراع الممزق، ط: ١، دار الكتاب العربي، مصر ١٩٦٣.

– حفنة من رماد، ط: ١، دار القندور، بيروت (لبنان) ١٩٦٤.

٦ – مصطفى (خليفة حسين):

– صخب الموتى، ط: ١، الدار العربية للكتاب (ليبيا– تونس) ١٩٧٥.

---

* المصادر والمراجع التي استعملتها في كتابي (أشكال التعبير في القصة الليبية) الصادرعن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، سنة١٩٩٦، فهي نفسها التي كان الاعتماد عليها هنا.
فمثلما استمدت هنا في المضامين والقضايا، استمد معظمها هناك بالأشكال، لذا وجب التنبيه.

- توقيعات على اللحم، ط:١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

- حكايات شارع الغربي، ط: ١، سلسلة (كتاب الشعب) رقم ١٢، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٩.

٧- المسلاّتي (محمد): الضجيج، ط: ١، الدار العربية للكتاب (ليبيا — تونس) ١٩٧٧.

٨- المالكي (حسين نصيب):مقبولة، ط: ١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٩.

٩- النعاس (مرضية): غزالة، ط:١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.

١٠- مجال (محمد): (خروف العيد يأتي من بعيد) جريدة طرابلس الغرب عدد: ١٠ سبتمبر ١٩٥٤.

١١- الغودي (محمد):(أديب) جريدة (طرابلس الغرب) عدد : ١٨ أكتوبر ١٩٥٤.

١٢- الفقيه (أحمد إبراهيم):

- البحر لاماء فيه، ط:١، مطبعة طرابلس الحكومية طرابلس (ليبيا) ١٩٦٦.
- اختفت النّجوم، ط: ١، الدار العربية للكتاب (ليبيا-تونس) ١٩٧٦.

١٣- القويري (عبد الله):

- ستون قصة قصيرة، ط: ٣، الدار العربية للكتاب (ليبيا-تونس) ١٩٧٧.
- الزيت والتمر، ط:٢، دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٤.
- خيط لم ينسجه العنكبوت،دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.

١٤- القمّودي (محمد الصالح): اسكمبيل بستّه، ط: ١، دار مكتبة الفكر طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.

١٥- القبائلي (لطفية): أماني معلبة، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٧.

١٦- القيادي (شريفة): (لماذا أتزوج؟) جريدة (الأسبوع الثقافي) عدد: ١٤ جويلية ١٩٧٨.

١٧ - الشريف (يوسف):
- الجدار، ط: ١ اللجنة العليا لرعايةالفنون والآداب، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٥.
- الأقدام العارية، ط: ١، الدار العربية للكتاب طرابلس (ليبيا) ١٩٧٥.
١٨ - الشويهدي (محمد):
- أحزان اليوم الواحد، ط:١، مكتبة قورينا، بنغازي (ليبيا) ١٩٧٣.
- أقوال شاهد عيان، ط: ١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٦.
١٩ - الهاشمي (بكير):
- أحزان عمر الدوكالي، ط:١، دار الكتاب العربي طرابلس (ليبيا) ١٩٦٥.
- الناس والدنيا، مكتبة الفرجاني، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٥.
- الأصابي الصغيرة، إدارة الفنون والآداب، سلسلة (كتاب الشهر) رقم: ٤، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٢.
٢٠ - الهنداوي (سالم):
- الجدران، ط:١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٦٥.
٢١ - الهوني (السنوسي): قبل إن تموت، ط: ٢، دار الحقيقة للطباعة والنشر (؟) ١٩٧٠.
٢٢ - الهوني (محمد بلقاسم):
- شرخ في المرآة، ط: ١، الدار العربية للكتاب، (ليبيا-تونس) ١٩٧٨.
- الجسد الصغير، ط: ١، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

ثانياً: المراجع العامة

٢٣ - إبراهيم (د. نبيلة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر. (مصر)، من دون تاريخ.
٢٤ - أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ت: نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد، ط: ٢، دار المعارف (مصر) من دون تاريخ.

٢٥- إسكندر (د. فايز): النقد النفسي عند : أ. أ. ريتشاردز (مكتبة) النقد الأدبي) مكتبة الأنجلو المصرية، (مصر) من دون تاريخ.

٢٦- إسماعيل (د. عز الدين): القصص الشعبي في السودان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧١.

٢٧- أوفر ستريت (هـ.أ): العقل الناضج، ت: د. عبد العزيز القوصي والسيد محمد عثمان، ط: ٢، مكتبة النهضة المصرية (مصر) ١٩٦٣.

٢٨- ابن نبي (مالك): آفاق جزائرية، ت: الطيب الشريف، مكتبة النهضة الجزائرية (الجزائر) من دون تاريخ.

٢٩- ابن قينة (عمر):

- الديسي حياته وآثاره وأدبه، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ١٩٨٠.

- ملاحظات من صميم الحياة، مطبعة البعث، قسنطينة (الجزائر) ١٩٨٠.

٣٠- بروكلمان (كارل): تاريخ الشعوب الإسلامية، ت: نبيه أمين فارس ومنير بعلبكي، ط: ٤، دار العلم للملايين بيروت، (لبنان)، ١٩٦٥.

٣١- بل (كلايف): المدينة، ت: محمود محمود، الإدارة الثقافية (جامعة الدول العربية) دار الثقافة العربية للطباعة، من دون تاريخ.

٣٢- بوتور (ميشال): بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، ط: ١، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات (عوبدات) بيروت (لبنان) ١٩٧١.

٣٣- التليسي (محمد خليفة):

- معجم معارك الجهاد في ليبيا، ط: ٢، دار الثقافة بيروت (لبنان) ١٩٦٧.

- رفيق شاعر الوطن، وط: ٣، مالطا، ١٩٧٦.

٣٤- تشارلتن (هـ.ب): فنون الأدب، ت: د. زكي نجيب محمود، ط: ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر (مصر) ١٩٥٩.

٣٥- توماس (هنري ودانال): إعلام الفن القصصي، ت: عثمان نويه، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، من دون تاريخ.

٣٦- تيمور (محمود): دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، (مصر)، من دون تاريخ.
٣٧- ثاولس (روبرت. هـ): التفكير المستقيم والتفكير الأعوج، ت: حسن سعيد الكرمي، سلسلة (عالم المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت) ١٩٧٩.
٣٨- الجيلايلي (صلاح): الثورة الشعبية في الجمهورية العربية الليبية: حركة شعب، دار مكتبة الفكر، ط:١ طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.
٣٩- جيد (أندره): أوديب- ثيسيوس، ت: د. طه حسين، دار العلم للملايين. بيروت (لبنان) ١٩٦٨.
٤٠- الحكيم (توفيق):
- الرباط المقدس، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز (مصر) من دون تاريخ.
- فن الأدب، مكتب الآداب ومطبعتها بالجماميز (مصر) من دون تاريخ.
- الملك أوديب، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز (مصر) من دون تاريخ.
٤١- الحاني (د. ناصر): المصطلح في الأدب الغربي، المكتبة العصرية بيروت (لبنان) ١٩٦٨.
٤٢- حجازي(د. أحمد شمس الدين): الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار الثقافة للطباعة والنشر، من دون تاريخ.
٤٣- خرفي (د. صالح):
- الشعر الجزائري، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، من دون تاريخ.
- شعر المقاومة الجزائرية، سلسلة الدراسات الكبرى الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر من دون تاريخ.
٤٤- خشيم (حسن علي): حتّى قامت الثورة في ليبيا، ط: ١، مكتبة الفكر طرابلس (ليبيا) ١٩٧٢.

٤٥- الخشاب (د. أحمد): التغّير الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (مصر)، ١٩٧١.

٤٦- داود (د. أنس): الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.

٤٧- رمضان (د. محمد رفعت) وآخرون: أصول التربية وعلم النفس، ط: ٤، دار الفكر العربي (مصر) ١٩٥٧.

٤٨- رشدي (د. رشاد): فن القصة القصيرة، ط: ٢، دار العودة، بيروت (لبنان) ١٩٧٥.

٤٩- رايت (جون):تاريخ ليبيا منذ أقدم العصور، ت: عبد الحفيظ الميار وأحمد اليازوري، دار الفرجاني، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٢.

٥٠- رونوفن (بيبر): الموسوعة التاريخية الحديثة (تاريخ القرن العشرين والتاريخ الدبلوماسي) ت: نور الدين حاطومن دار الفكر الحديث، بيروت (لبنان) ٦٥-١٩٦٦.

٥١- ركيبي (د. عبد الله):

- القصة الجزائرية القصيرة، ط: ٣، الدار العربية للكتاب (ليبيا-تونس) ١٩٧٧.
- الشعر الديني الجزائري الحديث، ط:١، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ١٩٨١.

٥٢- ريد (هربرت): معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (مصر) ١٩٦٨.

٥٣- الزوزني: شرح المعلّقات السبع، دار صار ودار بيروت (لبنان) ١٩٥٨.

٥٤- الطاهر (د. عبد الجليل): المجتمع الليبي (دراسات اجتماعية وانتروبولوجية) المكتبة العصرية، بيروت (لبنان) ١٩٦٩.

٥٥- طاهر (صلاح): أحاديث مع توفيق الحكيم، مطابع الأهرام التجارية (مصر) ١٩٧١.

٥٦- الكيب (نجم الدين غالب): على مصطفى المصراتي: الباحث الأديب، سلسلة (كتاب الشهر) عدد: ٧، وحدة مطابع الجمهورية طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.

٥٧- محمود (حسن سليمان): ليبيا بين الماضي والحاضر، سلسلة (الألف كتاب) رقم: ٤٢٦، الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مؤسسة (سجل العرب) القاهرة (مصر) ١٩٦٢.

٥٨- منّاع (عبد الرزاق): دوافع الثورة الليبية، ط: ٢، ١٩٧٠. من دون ذكر للمطبعة ومكانها.

٥٩- المصراتي (علي مصطفى): صحافة ليبيا في نصف قرن، ط: ١، دار الكشاف بيروت (لبنان) ١٩٦٠.

٦٠- موم (سومرست): تجربتي في الأدب والحياة، د: جعفر صادق الخليلي ط:١، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات (عويدات) بيروت (لبنان) ١٩٧٥.

٦١- محمود (د. زكي نجيب):

- في حياتنا العقلية،ط: ١ دار الشروق، بيروت القاهرة (لبنان-مصر) ١٩٧٩.
- مجتمع جديد أو الكارثة، ط: ١ دار الشروق، بيروت- القاهرة (لبنان- مصر) ١٩٧٨.
- في فلسفة النقد، ط: ١ دار الشروق، بيروت- القاهرة (لبنان-مصر) ١٩٧٩.

٦٢- المنجّد (د. صلاح الدين): عروس العرائس، مؤسسة التراث العربي، بيروت (لبنان) ١٩٥٩.

٦٣- مجموعة من الأساتذة (بإشراف محمد شفيق غربال): الموسوعة العربية الميسّرة، دار القلم ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة (مصر) ١٩٦٥.

٦٤- مجموعة من الأساتذة (بتقديم: ف.ن. كولبانوفسكي): علم النفس الاجتماعي وقضايا الإعلام والدعاية، سلسلة (الأفكار) ت: نزار عيون السّودن دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق (سوريا) ١٩٧٨.

٦٥- نجم (د. محمد يوسف): فن القصة، ط: ٣، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) ١٩٥٩.

٦٦- ناصر (د. محمد): رمضان حمّود الشاعر الثائر، ط:١، المطبعة العربية بغرداية (الجزائر) ١٩٧٨.

٦٧ - صبحي (محيي الدين): البطل في مأزق، مطبعة الكاتب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا) ١٩٧٩.

٦٨ - صالح (د.منسي محمود): حركة اليقظة العربية في الشرق الآسيوي، سلسلة (دراسات في الشرق العربي الحديث) رقم: ١، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، مصر، ١٩٧٢.

٦٩ - صالح (د. عبد المحسن): الإنسان الحائر بين العلم والإيمان، سلسلة (عالم- المعرفة) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٧٩.

٧٠ - عبد الحليم (شوقي): قاموس الكائنات الخرافية في أساطير العالم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان) من دون تاريخ.

٧١ - عفيفي (د. محمد الصادق): الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي الحديث، دار الكشّاة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان) ١٩٦٩.

٧٢ - عبّاس (د. احسان): فن السيرة، ط:٤، سلسلة (الفنون الأدبية) رقم ٤ دار الثقافة، بيروت (لبنان) ١٩٨١.

٧٣ - عطية (أحمد محمد): في الأدب الليبي الحديث، دار التضامن للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) ودار الكتاب العربي للطباعة والنشر، طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.

٧٤ - فيشر (أرنست): ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة النشر، بيروت (لبنان) من دون تاريخ.

٧٥ - فضل (د. صلاح): منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر) ١٩٧٨.

٧٦ - فإن تيغم (فيليب): المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت: فريد أنطونيوس، ط: ٢، منشورات (هويدات) بيروت (لبنان) ١٩٧٥.

٧٧ - القذافي (العقيد معمّر): الكتاب الأخضر، ٣ج، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٧ - ١٩٨٠.

٧٨ - قذاف الدم (سيّد): رفاق في رحلة سفر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٨.

٧٩- القويري (عبد الله):
- طاحونة الشيء المعتاد، دار الكتاب العربي، طرابلس (ليبيا) ١٩٧٣.
- المقدمة في (عشر مسرحيات) الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس (ليبيا) ١٩٨٠.
٨٠- سارتر (جان بول): ما الأدب؟ ت: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (مصر) من دون تاريخ.
٨١- سعد الله (د. أبو القاسم):
- الحركة الوطنية الجزائرية، ج: ٢، ط: ٢، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة (مصر) ١٩٧٧.
- محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، معهد البحث والدراسات العربية، القاهرة، (مصر) ١٩٧٨.
- مدارس الثقافة العربية في المغرب العربي (١٨٣٠-١٩٥٤) مستخرج من (مجلة البحوث والدراسات الغربية) عدد: ٩ معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة (مصر) ١٩٧٨.
٨٢- سلام (د. محمد زغلول): دراسات في القصة العربية الحديثة، سلسلة (كتب القصة والمسرح) رقم: ٥، منشأة المعارف بالاسكندرية (مصر) ١٩٧٣.
٨٣- سويف (د. مصطفى): الأسس النفسية للابداع الفني، ط: ٣، دار المعارف (مصر) ١٩٧٠.
٨٤- سولنية (ف.ل): الرومانطيقية في الأدب الفرنسي، ت: أحمد دمشقية، ط: ١، (عويدات) بيروت (لبنان) ١٩٦٠.
٨٥- الشركسي (د. محمد مصطفى): لمحات عن الأوضاع الاقتصادية في ليبيا أثناء العهد الإيطالي، ط، ٢، الدار العربية للكتاب (ليبيا- تونس) ١٩٧٦.
٨٦- شكري (محمد فؤاد):
- السنوسية دين ودولة، دار الفكر، القاهرة (مصر) ١٩٥٧.
- ميلاد دولة ليبيا الحديثة، دار الاعتماد، القاهرة (مصر) ١٩٥٧.

٨٧- هلال (د. محمد غنيمي):
- النقد الأدبي الحديث، ط: ٥، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (مصر) ١٩٧١.
- في النقد التطبيقي والمقارن، مطبعة نهضة مصر (مصر) من دون تاريخ.
٨٨- هايمن (ستانلي): النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ت: د. إحسان عباس ود. يوسف نجم، دار الثقافة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (بيروت- واشنطن) ١٩٦٠.
٨٩- ويلز (هـ-ج): رحلة في دنيا المستقبل، تقديم أندره موروا، ت: نظمي لوقا، سلسلة (كتاب الهلال) مصر، ديسمبر ١٩٦٢.
٩٠- يونس (عبد الحميد): الحكاية الشعبية، سلسلة (المكتبة الثقافية) عدد: ٢٠٠ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة (مصر) ١٩٦٨.

ثالثا: دوريات ومنشورات أخرى

٩١- إعلان قيام سلطة الشعب، مؤتمر الشعب العام، طرابلس (ليبيا) ١٢ ربيع الأول ١٣٩٧هـ الموافق: ٢ مارس ١٩٧٧.
٩٢- حقائق وأرقام عن الجماهيرية، الإدارة العامة للثقافة والارشاد القومي، أمانة الإعلام، طرابلس (ليبيا) من دون تاريخ.
٩٣- الببليوغرافيا الوطنية الليبية في نصف قرن، ج: ١ (الدوريات) من: ١٨٦٦ إلى ١٩٧١م.
٩٤- سجل مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر (بحوث ومقالات وقصائد) عقد بالجزائر في ١٩٧٥، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، من دون تاريخ.
٩٥- طرابلس الغرب- ليبيا.
- ١٠ سبتمبر ١٩٥٤م.
- ١٨، ٢٨، ٢٩، ٣٠ أكتوبر ١٩٥٤م.
- ١٦ نوفمبر ١٩٥٤م.

٩٦- الأسبوع الثقافي- ليبيا:

- ١٤ جويلية ١٩٧٨م.

- ١٧ ديسمبر ١٩٧٩م.

٩٧- الشعب- الجزائر. ٢٤مايو ١٩٨١م.

٩٨- الثقافة العربية- ليبيا

- عدد: ٩ الصادر في سبتمبر ١٩٧٨م.

- عدد: ١ الصادر في جانفي ١٩٨١م.

٩٩- الفصول الأربعة- ليبيا. عدد : ٨ سنة ١٩٧٩م.

١٠٠- الثقافة -- الجزائر. عدد: ٤٨ الصادر في (ديسمبر- جانفي) ١٩٨٧م.

١٠١- تراث الإنسانية- مصر. العدد الصادر في: ٥ أفريل ١٩٨٤م.

١٠٢- العربي- الكويت. عدد: ٢٥٦ الصادر في مارس ١٩٨٠م.

مؤلفات أخرى للمؤلف

- **في البحث والمقالة والنقد:**

١ - ابن باديس رجل الإصلاح والتربية (سلسلة للجميع) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٤م.

٢ - الديسي: حياته وآثاره وأدبه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠م.

٣ - ملاحظات من صميم الحياة، مطبعة البعث، قسنطينة (الجزائر) ١٩٨٢م.

٤ - شخصيات جزائرية، مطبعة البعث، قسنطينة (الجزائر) ١٩٨٣م.

٥ - دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.

٦ - أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.

٧ - الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨م.

٨ - صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣م.

٩ - أدب المغرب العربي قديما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤م.

١٠ - في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.

١١ - الشكل والصورة، في الرحلة الجزائرية الحديثة، دار الأمة، الجزائر، ١٩٩٥م.

١٢ - اتجاهات الرحالين الجزائريين، في الرحلة العربية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.

١٣ - الأدب العربي الحديث، دار الأمة، الجزائر، ١٩٩٩م.

١٤ - الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٩م.

١٥ - المشكلة الثقافية في الجزائر: التفاعلات والنتائج، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م.

١٦ - الرؤية الفكرية بين الحاكم والمحكوم (لدى ابن المقفع، وابن العنابي، والكواكبي) دار أسامة للنشر، الأردن، ٢٠٠٠م.

١٧ - أعلام وأعمال (في الفكر والثقافة والأدب) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

١٨ - قضايا .. ومواقف (تاريخية، ثقافية، اجتماعية، فكرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٢م.

١٩ - شظايا وتصدّعات .. في الفكر والثقافة والأدب، دار الأمة، الجزائر، ٢٠٠٢م.

٢٠ - فن المقامة، في النثر الجزائري، من القرن الثاني عشر حتى القرن العشرين، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٢.

٢١ - أساتذة الشيطان وقوى الإيمان، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٢م.

٢٢ - سبحة وسجادة و«قات» في عالم (الحجّ) إلى (بانكوك) دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٢م.

٢٣ - في نظرية الأدب، مكتبة الشقري، الرياض، المملكة العربية السعودية ٢٠٠٦م.

٢٤ - تسجد الأنظمة ولا تركع الشعوب، دار الأمة، الجزائر، ٢٠٠٦م.

٢٥ - قوة الحق .. فوق حق القوة، دار الأمة، الجزائر، ٢٠٠٦م.

٢٦ - البرلمانية و(العقيد) في زمن (الجنرالات)، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢٧ - صور وانطباعات من رحلات، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢٨ - رحلة (عدت من الشرق) المجلس الإسلامي الأعلى، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢٩ - القصية العربية الليبية القصيرة: نشأتها وتطورها وقضاياها، دار النشر للجامعات، ٢٠٠٧م.

- **في القصة القصيرة:**

٣٠- جروح في ليل الشتاء، مجموعة قصصية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٤م.

٣١- غيمة وإحدى عشرة قصة، مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.

٣٢- أسماء وعبد الخوف، مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.

٣٣- قصص شعبية من الجزائر، قصص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦م.

- **في الرواية:**

٣٤- مأوى (جان دولان) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٢م.

٣٥- على الربوة الحالمة، دار الأمة، الجزائر، ١٩٩٨م.

٣٦- يوميات شارع السفارات، دار الأمة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

* * *

الفهرس

